

DOKTORI DISSZERTÁCIÓ

**IDENTITÄT, GATTUNG UND FORM IM WERK VON
FRANZ HODJAK**

**IDENTITÁS, MŰFAJ ÉS FORMA FRANZ HODJAK
MŰVEIBEN**

SÁNTA-JAKABHÁZI RÉKA

Budapest, 2011

Eötvös Loránd Tudományegyetem
Bölcsészettudományi Kar

DOKTORI DISSZERTÁCIÓ

SÁNTA-JAKABHÁZI RÉKA

Identität, Gattung und Form im Werk von Franz Hodjak
Identitás, műfaj és forma Franz Hodjak műveiben

Irodalomtudományi Doktori Iskola

A Doktori Iskola vezetője: Dr. Kulcsár Szabó Ernő, egyetemi tanár

Germanisztikai Irodalomtudományi Doktori Program

A program vezetője: Dr. Orosz Magdolna, egyetemi tanár

A bizottság tagjai:

A bizottság elnöke: Dr. Orosz Magdolna Dsc., egyetemi tanár

Hivatalosan felkért bírálók: Dr. Varga Péter PhD., egyetemi docens

Dr. Szendi Zoltán CSc., egyetemi tanár

A bizottság titkára: Dr. Kurdi Imre PhD., habilitált egyetemi docens

A bizottság további tagjai: Dr. Bombitz Attila PhD., egyetemi docens

Dr. Tarnói László Csc., emeritus professzor, Dr. Kerekes Amália PhD. (póttagok)

Témavezető:

Dr. Balogh F. András PhD., egyetemi docens

Budapest, 2011

INHALTSVERZEICHNIS

1. Einführung	
1.1. Ziele und Forschungsstand	5
1.2. Methode und Aufbau der Arbeit	7
2. Identität – Identitäten. Theoretische Vorüberlegungen	12
2.1. Zum Begriff der Identität	12
2.1.1. Die soziale Identität	14
2.1.2. Nationale und ethnische Identität bzw. Ethnizität	16
2.1.3. Personale Identität in Moderne und Postmoderne	22
2.1.4. Die narrative Identität	26
2.2. „Rumäniendeutsche“ Identität	30
2.2.1. Literaturhistorischer Hintergrund: Die rumäniendeutsche Literatur als Minderheitenliteratur. Probleme der Selbstbestimmung	30
2.2.2. Der Status des Minderheitenautors	37
3. Historisch-politische Rahmenbedingungen der rumäniendeutschen Literatur	44
3.1. Die Zensur – eine Begriffsklärung	44
3.2. Kurzer Überblick über die Geschichte der kommunistischen Zensur in Rumänien	45
3.3. Die Funktionsmechanismen der Zensur	51
3.3.1. Die Präventiv- bzw. Vorzensur	52
3.3.2. Die Selbstzensur	57
4. Das lyrische Werk von Franz Hodjak	62
4.1. Die frühen Gedichte. <i>Brachland</i>	66
4.2. Ausbruch aus der Tradition der Naturlyrik	68
4.3. Das Spiel mit der Zensur in den frühen Gedichten von Franz Hodjak	70
4.3.1. Politisches Engagement und chiffrierte Botschaften in den Gedichtbänden <i>Spielräume</i> und <i>offene briefe</i>	72
4.3.2. Alltagsproblematik und politische Parabel. <i>mit Polly Knall spricht man über selbstverständliche dinge als wären sie selbstverständlich</i> (1979); <i>flieder im ohr</i> (1983); <i>Augenlicht</i> (1986); <i>Luftveränderung</i> (1988)	81
4.3.2.1. Umgang mit den Repressionen des Regimes. Eine lyrische Autobiographie.....	89
4.4. Gedichte nach der Auswanderung.....	98

4.4.1. <i>Landverlust</i> (1993)	99
4.4.1.1. Die Auswanderungsthematik anhand des Gedichts <i>nordbahnhof.Bukarest</i>	103
4.4.2. <i>Ankunft Konjunktiv</i> (1997).....	112
4.4.2.1. Das Spiel mit der Sprache. Das Gedicht <i>Unterwegs</i>	117
4.5. Resignation und Desillusionierung: <i>Die Faszination eines Tages, den es nicht gibt</i> (2008)	123
5. Identitätsaspekte in der Kurzprosa	132
5.1. Die Gattungszugehörigkeit der frühen Prosawerke	132
5.2. Identitätsproblematik in der hodjakschen Kurzprosa der Achtzigerjahre	139
5.2.1. Ironische Gesellschaftskritik in <i>Geschichten um Stanislaus</i>	153
6. Identitätssuche in den Romanen von Franz Hodjak	161
6.1. „Nur wer allein ist, schafft es“. Der Ausreißer und Außenseiter Harald Frank im Roman <i>Grenzsteine</i>	161
6.2. Die Freiheit der Identitätslosigkeit im Roman <i>Ein Koffer voll Sand</i>	171
6.3. Intertextualität in den Romanen <i>Grenzsteine</i> und <i>Ein Koffer voll Sand</i>	175
6.3.1. Harald Frank – der osteuropäische Parzival	178
6.3.2. <i>Ein Koffer voll Sand</i> als postmoderne Odyssee eines Osteuropäers	185
7. Identitätsspiele und Freiheitsproblematik im Monodrama	196
7.1. Zur Gattungsdefinition und -Geschichte	196
7.2. Das postmoderne Monodrama im multiethnischen Raum Siebenbürgens	199
7.3. <i>Franz, Geschichtensammler</i> – „Monolog“ mit der Macht	201
8. Identität und Sprache	207
8.1. Zweisprachigkeit in der rumäniendeutschen Literatur	207
8.2. Sprachgebrauch im schriftstellerischen Werk von Franz Hodjak	211
8.3. Varietäten der deutschen Sprache in Franz Hodjaks Romanen <i>Grenzsteine</i> und <i>Ein Koffer voll Sand</i>	214
9. Zusammenfassung	218
10. Literaturverzeichnis	222
10.1. Primärliteratur	222
10.2. Sekundärliteratur	224

1. Einführung

1.1. Ziele und Forschungsstand

Der vorliegenden Arbeit liegt der Versuch zugrunde, die das Gesamtwerk Franz Hodjaks bestimmende erkenntnistheoretische Problematik von Subjekt, Identität und Sprache im Zusammenhang mit der Schreibstrategie und der Gattungswahl zu erfassen.

Ein wichtiges Ziel der Arbeit besteht darin, Identitätskonzepte im Werk des aus Rumänien stammenden und heute in Deutschland lebenden Schriftstellers Franz Hodjak darzustellen und diese in den literarischen Werken zu untersuchen. Dabei soll gezeigt werden, wie sich unterschiedliche Identitätsmodelle in den verschiedenen Gattungen widerspiegeln bzw. welche Form sie annehmen – worunter hier vor allem Stil, Sprache und die Auswahl der Textsorte verstanden wird.

Ohne Zweifel zählt Franz Hodjak nicht zu den meistuntersuchten Schriftstellern der rumäniendeutschen Literatur. Im Vergleich zu seinen Zeit- und Schicksalsgenossen Herta Müller, Joachim Wittstock oder Richard Wagner ist sein Werk von literaturwissenschaftlicher Seite aus nur spärlich untersucht worden, obwohl vierzehn Gedichtbände, drei Romane, vier Kurzprosaabände, drei Kinderbücher, ein Monodrama sowie zahlreiche Essays und literarische Aufsätze von seiner umfangreichen schriftstellerischen Tätigkeit zeugen, die auch in der Presse reichlich behandelt worden ist.

Bislang hat sich keine Dissertation mit dem Werk und der Autorenschaft Hodjaks auseinandergesetzt. 2010 verteidigte Raluca Cernahoschi-Condurateanu an der University of British Columbia in Vancouver ihre Dissertation zum Thema *The Political, the Urban and the Cosmopolitan: The 1970s Generation in Romanian-German Poetry*,¹ in der neben anderen rumäniendeutschen Autoren auch Hodjak behandelt wird, allerdings nur sein lyrisches Werk. An rumänischen Universitäten entstanden einige Diplomarbeiten und Magisterarbeiten, die die verschiedensten Aspekte des hodjakschen Werks behandeln, doch es fehlt an einem Überblick über das gesamte schriftstellerische Œuvre dieses vielseitigen Autors.

Die deutsche Germanistik berücksichtigt Hodjak kaum. In Lexika wird der Autor in

¹ Cernahoschi-Condurateanu, Raluca: *The Political, the Urban and the Cosmopolitan: The 1970s Generation in Romanian-German Poetry*. Im Internet unter: http://horst-samson.de/uploads/tx_skpdfviewer/ubc_2010_fall_cernahoschi_raluca.pdf [Zugriff: 11.12.2010.]

der Regel nur erwähnt oder knapp besprochen. Als Ergebnis meiner Recherchen habe ich (abgesehen von einigen kurzen Erwähnungen) lediglich vier ausführlichere Lexikonartikel über Franz Hodjak gefunden, einen im *Lexikon der Gegenwartsliteratur* (von Peter Motzan),² einen im *Kritischen Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur* (von Holger Dauer),³ einen in *Kindlers neues Literaturlexikon* (von Edith Konradt und Hermann Korte)⁴ und einen in Walter Killys *Literatur Lexikon*.⁵ Diese Artikel versuchen einen gründlichen Umriss der schriftstellerischen Tätigkeit Hodjaks darzustellen, indem neben biographischen Anmerkungen auch die Gattungsvielfalt und der Themenpluralismus bzw. der wesentliche Einfluss der Politik (und der Zensur) auf Hodjaks Gesamtwerk hervorgehoben werden. Außer den erwähnten Lexikonartikeln liegen Aufsätze vor, die teilweise aufschlussreich, im Ganzen aber eher unbefriedigend sind, da sie sich jeweils nur einem Aspekt des reichen Schaffens von Franz Hodjak zuwenden. In dieser Hinsicht ist der 2004 erschienene Aufsatz *Der Heimkehrer und der Ausreißer. Über das Verhältnis zur Heimat bei Georg Scherg und Franz Hodjak*⁶ von Olivia Spiridon zu erwähnen. Die Literaturwissenschaftlerin bietet bereits 2002 in ihrem Buch *Untersuchungen zur rumäniendeutschen Erzählliteratur der Nachkriegszeit* eine erste Analyse der hodjakschen Romane.⁷

Während man sich in den binnendeutschen Veröffentlichungen mit Hodjak vorwiegend erst nach seiner Ausreise nach Deutschland beschäftigt hat, wurde sein Werk in der rumäniendeutschen Germanistik dagegen schon seit Ende der Sechzigerjahre thematisiert. Namhafte rumäniendeutsche Literaturkritiker wie Peter Motzan, Gerhardt Csejka, Emmerich Reichrath oder Michael Markel, aber auch Dichterkollegen wie Rolf Bossert, Werner Söllner oder Dieter Schlesak erkennen früh das dichterische Potenzial des jungen Franz Hodjak, der sich nicht scheut, mit ironisch-witzigen, manchmal absurden Versen der Gesellschaft einen schonungslos offenen Spiegel vorzuhalten.

² Kraft, Thomas (Hg.): *Lexikon der Gegenwartsliteratur*. Bd. I. München: Nymphenburger 2003, S. 557-559.

³ Arnold, Heinz Ludwig (Hg.): *Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Bd. 6. München: edition text+kritik 1996. 78. Nlg.10/04, S.1-10.

⁴ Arnold, Ludwig (Hg.): *Kindlers Literatur Lexikon*. 3. völlig neu bearbeitete Auflage. Bd. 7. Stuttgart – Weimar: Metzler 2009, S. 537-538.

⁵ Killy, Walther (Hg.): *Literatur Lexikon. Autoren und Werke deutscher Sprache*. Bd. 5. Gütersloh/München: Bertelsmann 1990, S. 378-379.

⁶ Spiridon, Olivia: *Der Heimkehrer und der Ausreißer. Über das Verhältnis zur Heimat bei Georg Scherg und Franz Hodjak*. In: Schwob, Anton et al. (Hg.): *Brücken schlagen. Studien zur deutschen Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts*. München: IKGS-Verlag, S. 371-383.

⁷ Spiridon, Olivia: *Untersuchungen zur rumäniendeutschen Erzählliteratur der Nachkriegszeit*. Oldenburg: Igel Verlag 2002.

1.2. Methode und Aufbau der Arbeit

Die Arbeit geht zunächst auf unterschiedliche Identitätskonzepte ein, die durch den *cultural turn* ins Blickfeld der Forschung gerieten und bei der Untersuchung der rumäniendeutschen Literatur von Relevanz sind. In einer Zeit, in der sich Grenzen auflösen und die Globalisierung im Vordergrund steht, wächst das Interesse an der geistigen Haltung der Gesellschaft gegenüber dem komplexen Problem der Identität bzw. der Identitätssuche. Es werden die verschiedenen Aspekte und Kriterien der Identität dargestellt, die sich für die literaturwissenschaftliche Untersuchung des hodjakschen Werks als relevant erwiesen haben.

Heiner Keupp betont, dass es neben dem weitgefassten Begriff der Identität auch spezifische „Teilidentitäten“ gibt,⁸ die eigenständig untersucht werden müssen. Im zweiten Kapitel wird das Problem des vielschichtigen Identitätskonzeptes erörtert, jener Kategorie, die im Laufe der Jahre sowohl in der Literaturwissenschaft als auch in Soziopsychologie und Philosophie heftige Debatten ausgelöst hat. Angeborene oder angenommene Identität, Multiidentität, Nichtidentität und Identitätslosigkeit sind die verschiedenen Aspekte dieser Problematik, die hier behandelt werden. Zunächst wird das Verhältnis von personaler und sozialer Identität geklärt. Den Ausgangspunkt für meine Untersuchung bildet der *Symbolische Interaktionismus* von George Herbert Mead, dessen Identitätskonzept als Grundlage neuerer Identitätstheorien dient. Diesem klassischen Ansatz wird die Theorie der *sozialen Identität* von Tajfel und Turner gegenübergestellt, nach der die Gruppenzugehörigkeit des Individuums als entscheidender Faktor für die Identitätsbildung gilt. Weiterhin wird auf die *ethnische* bzw. *nationale Identität* eingegangen, die insbesondere bei Minderheitenautoren eine Rolle spielen.

Im nächsten Unterkapitel wird das Problem der Identitätsbildung in der Moderne und Postmoderne ausgeführt, wobei das Begriffspaar Identität/Alterität besprochen wird. Im Anschluss wird auf das narrative Identitätskonzept von Paul Ricœur eingegangen, das sich für die Untersuchung des hodjakschen Werks als geeignet erweist.

Ein weiteres Problemfeld bildet die Einordnung der rumäniendeutschen Literatur in den gesamtdeutschen literaturwissenschaftlichen Kontext. So wird im Unterkapitel 2.2 über den heutigen Stand dieser zu Unrecht marginalisierten Literatur berichtet und die

⁸ Vgl. Keupp, Heiner et al.: *Identitätskonstruktionen. Das Patchwork der Identitäten in der Spätmoderne*. Hamburg: Rowohlt 1999, S. 190.

Frage thematisiert, ob es überhaupt von einer „rumäniendeutschen“ Literatur gesprochen werden kann. Auch die problematischen Aspekte des Minderheitendaseins und die möglichen Identitätsbezeichnungen eines Minderheitenautors sowie das Problem der Heimatlosigkeit (ein Thema, das im Kontext der Identität mit einbegriffen und eng damit verbunden ist) werden in diesem Kapitel untersucht.

Im dritten Kapitel werden die historisch-politischen Rahmenbedingungen dargestellt, wobei die kommunistische Zensur Rumäniens, die eine entscheidende Rolle im rumäniendeutschen Literaturbetrieb spielte, im Fokus steht.

Es muss betont werden, dass die Geschichte der literarischen Zensur in Rumänien bis heute nicht aufgearbeitet ist. Die fehlende Dokumentation erschwert die Arbeit, und so können leider nur einzelne Aspekte der Funktionsmechanismen der Zensur mit Hilfe der historischen Quellen und der mündlich überlieferten Geschichte (*Oral History*) rekonstruiert werden. Vor allem für die Zeit nach 1977, als die für die Zensur zuständige *Generaldirektion für Presse und Drucksachen* in Rumänien offiziell abgeschafft wurde, finden sich keinerlei Beweise für die Funktionsmechanismen der literarischen Zensur. Somit sind die Erinnerungen der Zeitzeugen die einzigen Quellen, auf die man sich heute stützen kann; dazu wird in der vorliegenden Arbeit vor allem auf Interviews und Gespräche mit beteiligten Schriftstellern, Verlagslektoren und Zeitungsredakteuren zurückgegriffen.

Im zentralen Teil der Arbeit, der mit dem vierten Kapitel einsetzt, werden die einzelnen Werke Hodjaks nach Gattungen geordnet analysiert. Die literarischen Texte Hodjaks werden anhand der hermeneutisch-intentionalistischen Interpretationsmethode innerhalb werkbiographisch orientierter Themenkomplexe vom historischen Horizont aus erschlossen. Diese sind bei der frühen Lyrik der Kommunismus bzw. die Gegenwart der Zensur, bei der späteren Lyrik bzw. bei dem Prosawerk die Auswanderung und deren Auswirkung auf die Identitätskonstruktion.

Geschichtliche Ereignisse prägen nicht selten das gesamte schriftstellerische Werk eines Autors. Seine Lebensumstände im historischen Kontext sind für die Themenstellung wesentlich, vor allem aber für die Deutung seiner Texte. Zudem wird erläutert, welchen Einfluss die politisch-gesellschaftlichen Ereignisse auf den Autor bei der Wahl der Gattung ausübten. In diesem Zusammenhang rückt die Frage in den Vordergrund, ob das Thema die Gattung bestimmt, d.h. ob man in der Behandlung bestimmter Stoffe eine Affinität zu einer bestimmten Gattung feststellen kann.

Gegenstand des vierten Kapitels ist das lyrische Werk von Franz Hodjak. Die fünf Unterkapitel behandeln chronologisch und thematisch die Gedichte: von den frühen Naturgedichten des Bandes *Brachland* über die im Korsett der Zensur entstandenen bedeutungs- und anspielungsreichen Gedichte der Achtzigerjahre bis hin zu den nach der Ausreise in Deutschland geschriebenen Versen, in denen sich Hodjak bewusst und plakativ von jeglichem Heimatgefühl entfernt und sich zu seiner Identitätslosigkeit bekennt. Anhand von drei ausführlichen Textanalysen wird der Frage nachgegangen, inwiefern die sozial-politische Situation (vor und nach 1989 bzw. vor und nach der Auswanderung) die poetische Identitätskonstruktion bestimmt. Zuerst wird das Gedicht *autobiographie* analysiert, das im Kontext politischer Repressionen und der Zensur entstanden ist und anhand dessen Hodjaks kritische Haltung gegenüber dem kommunistischen Regime nachgewiesen werden kann. Mit der Interpretation des Gedichts *nordbahnhof. Bukarest* wird durch die Entschlüsselung der gesellschaftlich-politischen Anspielungen das Augenmerk auf den Versuch des Dichters gelenkt, die Auswanderung und die Unmöglichkeit der Heimatfindung zu thematisieren und dadurch im Gedicht eine „rumäniendeutsche“ Aussiedler-Identität zu konstruieren. Das dritte Gedicht *Unterwegs*, das schon in Deutschland entstanden ist und in mehrfacher Hinsicht als programmatisch für die Identitätsproblematik Hodjaks gesehen werden kann, greift erneut das Thema der unmöglichen Ankunft auf; zugleich wird die in den literarischen und sprachphilosophischen Diskussionen der Moderne und Postmoderne intensiv besprochene Sprachskepsis thematisiert, wobei der Dichter im „Spiel“ (Sprachspiel, Formenspiel, Spiel mit den Identitäten) den einzigen Ausweg sieht, sich selbst und die Welt am adäquatesten darstellen zu können.

Das fünfte Kapitel der Arbeit beschäftigt sich mit den Kurzprosatexten, die vorwiegend in der Zeit vor der Wende in Rumänien entstanden sind. Das Problem der Gattungszugehörigkeit und der Formenreichtum dieser kurzen Prosawerke werden besprochen, denn die Texte bewegen sich oftmals an der Gattungsgrenze zwischen Essay, Tagebuch, Brief, Märchen, Reportage und der Shortstory.⁹ In diesen Texten wendet sich Hodjak den sozial marginalisierten, gesichtslosen Kleinmenschen zu: Gescheiterte, hoffnungs- und zukunftslose Menschen, Trinker und Narren sind Protagonisten dieser

⁹ Vgl. auch Einhorn, Hinnerk: „Wenn zumindest / etwas / zurückbliebe, woran ich / nicht glauben / könnte“. Franz Hodjak: *Zahltag*. In: *Neue Deutsche Literatur* 40 (1992), Heft 469, S. 163-165, hier S. 164.

Geschichten, mit denen sich der Autor literarisch zu identifizieren versucht. Im Rahmen der Analyse des Textes *Geschichten um Stanislaus* wird zum einen die augenfällige Selbstidentifizierung des Autors mit seinem Protagonisten besprochen, zum anderen wird die Wirkung Brechts auf Hodjaks frühes Werk untersucht.

Im Vordergrund des sechsten Kapitels steht die Identitätsproblematik in den Romanen *Grenzsteine* und *Ein Koffer voll Sand*. Es wird vor allem die Handlungsoberfläche der beiden Romane in den Blick genommen, auf der die Identitätskrise, die Identitäts- bzw. Heimatsuche der Protagonisten ganz offensichtlich zu lesen ist. In diesem Kapitel werden außerdem die zahlreichen intertextuellen Bezüge detailliert analysiert und dabei u.a. auf den intertextuellen Dialog zwischen *Grenzsteine* und *Parzival* und zwischen *Ein Koffer voll Sand* und Homers *Odyssee* bzw. *Ulysses* von James Joyce ausführlich eingegangen.

Das poetische Œuvre von Franz Hodjak umfasst beinahe das gesamte Spektrum der Gattungen und Genres: So hat er neben der Produktion vielfältiger Gedichte, Erzählungen und Romane auch ein Monodrama – *Franz, Geschichtensammler* – verfasst. Das siebte Kapitel behandelt dementsprechend das Monodrama als marginalisierte Gattung. Zunächst werden seine Charakteristika und Erscheinungsformen in der deutschen Literatur skizziert. Des Weiteren wird das postmoderne Monodrama im multiethnischen Raum Siebenbürgens besprochen, wobei neben dem Monodrama von Franz Hodjak zwei weitere, in rumänischer und ungarischer Sprache entstandene Monodramen zweier siebenbürgischer Autoren – *Amalia respiră adânc* [*Amalia atmet tief ein*] der rumänischen Autorin Alina Nelega bzw. *Júlia* des ungarischen Dramaturgen András Visky – zur komparatistischen Analyse herangezogen werden.

In dem die eigenartige Sprache Hodjaks behandelnden achten Kapitel wird mit Hilfe sprachwissenschaftlicher Methoden der Varietätengebrauch in den Werken des Autors analysiert. Zunächst wird der Blick auf die Zweisprachigkeit in der rumäniendeutschen Literatur gelenkt, woraufhin die Originalität seines Sprachgebrauchs demonstriert und mit Beispielen untermauert wird.

Das letzte Kapitel fasst schließlich die Forschungsergebnisse der Arbeit zusammen, betrachtet diese kritisch und enthält einen Ausblick auf weiterführende Forschungsansätze.

Methodisch liegen der vorliegenden Arbeit verschiedene literatur- und kulturwissenschaftliche Ideen bzw. Theorien als interpretative Folie zugrunde. Sie werden

einander ergänzend eingesetzt, um so einen maximalen Erkenntnisgewinn zu erzielen. Die Analysen sind also weder einer ausschließlich soziologischen noch einer rein psychologischen oder strukturalistischen Methode verpflichtet, d.h. es wird eine durch Methodenpluralismus geprägte Forschungsstrategie verfolgt.

Die Untersuchung von Werk und Autorenschaft Hodjaks folgt im Wesentlichen der Gattungszugehörigkeit der Texte, wobei jedoch an einigen Stellen auch die Chronologie der Entstehung berücksichtigt werden muss.

2. Identität – Identitäten. Theoretische Vorüberlegungen

2.1. Zum Begriff der Identität

Identität ist einer der Grundbegriffe der Psychologie, Soziologie und Ethnologie des 20. Jahrhunderts, der die Grenzen dieser Wissenschaftsdisziplinen schon längst überschritten hat. So nehmen Debatten über *Identität* in den letzten Jahrzehnten sowohl in philosophischen und soziopsychologischen Diskursen als auch in den Politikwissenschaften, der Anthropologie und der Literaturwissenschaft eine zentrale Stellung ein. In den verschiedenen Wissenschaftsdisziplinen wird der Identitätsbegriff mit je eigenen Forschungsmethoden und -terminologien gekennzeichnet und diskutiert; dabei entstand im Laufe der Zeit eine recht unübersichtliche Flut von Publikationen.

Das Thema Identität hat Identitätsschwierigkeiten: die gegenwärtig inflationäre Entwicklung seiner Diskussion bringt nicht nur Ergebnisse, sondern auch Verwirrungen. In wachsendem Maße gilt gerade bei der Identität: alles fließt. So werden die Konturen des Identitätsproblems unscharf; es entwickelt sich zur Problemwolke mit Nebelwirkung: Identitätsdiskussionen werden – mit erhöhtem Kollisionsrisiko – zum Blindflug.¹⁰

Diese Bemerkung Odo Marquards aus dem Jahr 1979 hat in den vergangenen drei Jahrzehnten nichts an Aktualität verloren, im Gegenteil, der Identitätsbegriff ist, laut Karl-Michael Brunner, zum „Inflationsbegriff Nr. 1“¹¹ geworden.

Das aus dem Lateinischen stammende Wort *Identität* bedeutet ursprünglich „Gleichheit“. Doch Gleichheit im Sinne von Koinzidenz ist nur in der Welt der mathematischen Formeln denkbar. Ludwig Wittgenstein behauptet: „Von zwei Dingen zu sagen, sie seien identisch, ist ein Unsinn und von Einem zu sagen, es sei identisch mit sich selbst, sagt gar nichts.“¹²

Konzepte, die Identität als etwas definieren, das „ein Individuum unverwechselbar und klar von der Umwelt und anderen Personen abgrenzt und darüber hinaus zeitliche

¹⁰ Marquard, Odo: *Identität: Schwundtelos und Mini-Essenz – Bemerkungen zur Genealogie einer aktuellen Diskussion*. In: Marquard, Odo – Stierle, Karlheinz (Hg.): *Poetik und Hermeneutik*, Bd. 8., *Identität*. München: Fink 1979, S. 347 – 369, hier S. 347.

¹¹ Brunner, Karl-Michael: *Zweisprachigkeit und Identität*. In: *Psychologie und Gesellschaftskritik* 11 (1987), Heft 4, S. 57-75, hier S. 63.

¹² Wittgenstein, Ludwig: *Tractatus logico-philosophicus*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1995, S. 62.

Konstanz besitzt“,¹³ sind nicht mehr ausreichend: Unter demselben Begriff sind zahlreiche und sehr verschiedene Probleme abzuhandeln.¹⁴

Eine ausführliche Darstellung der verschiedenen Identitätskonzepte und ein vollständiger Überblick über die verschiedenen Positionen und Ansätze im Bereich der Identitätsforschung können nicht Ziel dieser Arbeit sein. So wird im Folgenden versucht, für die anschließende literaturwissenschaftliche Untersuchung des hodjakschen Werks relevante Kriterien und Aspekte des Identitätsbegriffs herauszuarbeiten. Dabei wird auf theoretische Grundlagendiskussionen nur selektiv zugegriffen.

Überlegungen zur Identitätsbildung knüpfen, sofern sie nicht psychoanalytisch orientiert sind,¹⁵ an die Ansätze des Symbolischen Interaktionismus, d.h. an George Herbert Mead und seine Nachfolger an. In diesen Theorien ist die Differenzierung zwischen personaler und sozialer Identität für alle weiteren Überlegungen grundlegend.

Ende des 19. Jahrhunderts führt der Psychologe William James in die Debatte um das „Selbst“ den Begriff *soziales Selbst* ein, unter dem er die Summe der „Anerkennungen, die ein Individuum von anderen Individuen erfährt“, versteht. Der „dauernde und innerste Teil des Selbst“ sei eine Kette von Zueignungsbeziehungen, in denen gegenwärtige Vorstellungszustände zu den ihnen unmittelbar vorausgehenden stehen.¹⁶ Die in James' Werk *Principles of Psychology*¹⁷ besprochenen Thesen wurden von George Herbert Mead aufgenommen,¹⁸ der in seiner Theorie vom Selbst unter dem „geistigen Selbst“ die Person versteht, die sich zu ihren eigenen Zuständen und Akten verhalten kann. Unter „Identität“ versteht Mead die konstanten Muster des Verhaltens und der Selbstinterpretation dieses Verhaltens.

Im klassischen Identitätskonzept von Mead wird soziale Interaktion als unabdingbare Voraussetzung für die Entwicklung des Selbst postuliert. Mead erkennt, dass die Selbstkonzeption des Individuums in hohem Maße sozial vermittelt und geprägt wird. Die Konstitution der subjektiven Identität des Individuums ist also immer an die soziale Interaktion mit anderen gebunden. Erst über diese Interaktion kann der Einzelne ein Bild

¹³ Sistig, Sabine: *Wandel der Ich-Identität in der Postmoderne*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2003, S. 9.

¹⁴ Vgl. Henrich, Dieter: „Identität“ – *Begriffe, Probleme, Grenzen*. In: Marquard, Odo – Stierle, Karlheinz (Hg.): *Poetik und Hermeneutik*, Bd. 8., *Identität*. München: Fink 1979, S. 133-185.

¹⁵ Die Arbeiten von Sigmund Freud sowie Erik Erikson scheinen in diesem Bezug relevant zu sein.

¹⁶ Vgl. Henrich, Dieter: „Identität“ – *Begriffe, Probleme, Grenzen*. In: Marquard, Odo – Stierle, Karlheinz (Hg.): *Poetik und Hermeneutik*, Bd. 8., *Identität*. München: Fink 1979, S. 133-185, hier S. 134.

¹⁷ James, William: *Principles of Psychology*. New York: Courier Dover Publications 1950.

¹⁸ Mead, George Herbert: *Geist, Identität und Gesellschaft*. 8. Aufl. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1991.

von sich selbst bzw. eine subjektive Identität konstruieren. Mead weist darauf hin, dass die psychische Organisation einer individuellen Identität die soziale Organisation der ganzen Gesellschaft widerspiegelt, also die Struktur einer Identität immer eine gesellschaftliche sei.¹⁹ Mead kennzeichnet diese Dialektik von Individuum und Gesellschaft mit einem Wechselspiel zwischen zwei Elementen des Selbst, dem *me*, unter dem er den durch die Umwelt (Gesellschaft) geprägten Teil des Selbstkonzepts versteht, und dem *I*, das den individuellen Aspekt der Identität berücksichtigt.

Demgemäß entspringt das Selbst des Menschen einem Prozess der Sozio-Genese. Individuelle (personale) und soziale Identität sind eng miteinander verknüpft, weshalb man nicht über personale Identität sprechen kann, ohne den sozialen Aspekt der Identität zu berücksichtigen. Daher wird im Folgenden zunächst auf die Bedeutung der gesellschaftlichen Gegebenheiten für die Bildung der individuellen Identität eingegangen, also auf die sog. soziale Identität.

2.1.1. Die soziale Identität

Dem sozialen Aspekt wird in der Identitätsforschung eine grundlegende Bedeutung zugeschrieben. Plausibel erscheint die These der Soziologie – Erving Goffman, Lothar Krappmann, Henri Tajfel und John Turner seien hier genannt –, dass die Zugehörigkeit des Individuums zu einer sozialen Kategorie ausschlaggebend für seine Identitätsbildung ist. Soziale Kategorien können z.B. eine Ethnie, eine Nation, eine bestimmte Gesellschaftsschicht oder auch die Geschlechtszugehörigkeit sein. Im Folgenden soll auf die Theorie der sozialen Identität nach Tajfel und Turner eingegangen werden.

Henri Tajfel beschäftigt sich mit der Identität im Sinne sozialer Gruppenzugehörigkeit. In seiner Theorie der sozialen Identität wird behauptet, dass wesentliche Aspekte der Identität einer Person aus ihrer Gruppenzugehörigkeit abgeleitet werden – das wird als *soziale Identität* bezeichnet. Demnach sei die soziale Identität einer Person der Teil des Selbstkonzeptes eines Individuums, „der sich aus seinem Wissen um seine Mitgliedschaft in sozialen Gruppen und aus dem Wert und der emotionalen Bedeutung ableitet, mit der diese Mitgliedschaft besetzt ist.“²⁰ Unter einer Gruppe wird in

¹⁹ Vgl. ebenda, S. 282.

²⁰ Tajfel, Henri: *Gruppenkonflikt und Vorurteil. Entstehung und Funktion sozialer Stereotypen*. Bern: Huber 1982, S. 102.

diesem Zusammenhang eine soziale Kategorie verstanden, der sich Menschen zugehörig fühlen und der sie von anderen zugeordnet werden.

Die soziale Identität ist also ein Aspekt der Selbsteinschätzung einer Person, die auf Gruppenmitgliedschaften basiert: Sie setzt sich aus der Mitgliedschaft in verschiedenen Gruppen und der Bewertung dieser Mitgliedschaft zusammen. Die Bewertung der Mitgliedschaft resultiert aus dem Vergleich mit anderen Gruppen.²¹ In folgenden drei Grundannahmen fassen Tajfel und Turner ihre Theorie zusammen:

- Individuen streben danach, eine positive soziale Identität zu erhalten.
- Diese positive soziale Identität basiert in hohem Maße auf dem vorteilhaften Vergleich zwischen der eigenen Gruppe (Ingroup) und anderen relevanten Gruppen (Outgroups).
- Wenn die soziale Identität als unbefriedigend erlebt wird, versuchen die Individuen die eigene Gruppe zu verlassen und in eine positivere zu gelangen oder sie versuchen durch ihr Verhalten die Gruppe positiv aufzuwerten.²²

Das Individuum muss sich also einer Gruppe, der es von anderen zugerechnet wird, auch selbst zugehörig fühlen und sich mit der vorgegebenen Gruppe identifizieren, nur dann werden die potentiellen Gruppenzugehörigkeiten relevant. Wenn dieses Zugehörigkeitsgefühl fehlt, dann kann sich – wie im Falle einiger nationalen Minderheiten – auch eine *negative Identität* ausbilden, d.h. dass das Mitglied der Gruppe diese Zuschreibung verlieren will. Es kommt zu einer Abwendung von der eigenen nationalen Identität. Man könnte diesen Gedanken weiterführen und einen anderen Aspekt derselben Problematik besprechen, und zwar wenn in einigen Fällen, wenn die soziale Identität als unbefriedigend erlebt wird, ein Individuum sich nicht nur von der Gruppe (der nationalen Minderheit) ablösen will, sondern sich auch weigert, einer anderen Gruppe (der nationalen Mehrheit) anzugehören. Das geschieht im Falle von Franz Hodjak, der in seinen Selbstdarstellungen als Identitäts- und Heimatloser erscheinen mag.

Über die wichtige Rolle der sozialen Einflüsse auf die Identität des Individuums spricht auch der deutsche Philosoph Jürgen Habermas, der in seiner kritischen Identitätstheorie das von Mead geprägte Konzept als Grundlage für seine Überlegungen

²¹ Vgl. ebenda, S. 106.

²² Vgl. Tajfel, Henri – Turner, John: *The social identity theory of intergroup behavior*. In Worchel, Stephen – Austin, William (Hg.): *Psychology of intergroup relations*. Chicago: Nelson-Hall 1986, S. 7-24. Zitiert nach: Zick, Andreas: *Die Konflikttheorie der Theorie sozialer Identität*. In: Bonacker, Thorsten (Hg.): *Sozialwissenschaftliche Konflikttheorien: eine Einführung*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften 2005, S. 409-426, hier S. 410.

übernimmt, und betont, dass Individualität Sozialidentität brauche.²³ Wo aber – in „komplexen Gesellschaften“ mit der Tendenz zur Globalgesellschaft, die unterschiedslos alle Menschen umfasst – die Sozialidentität nicht mehr „altidentisch“ mit Religionen, Staaten, Nationen, Klassen sein kann, ist

eine neue Identität, die in komplexeren Gesellschaften möglich und die mit universalistischen Ich-Strukturen verträglich ist [...] heute nur noch in reflexiver Gestalt denkbar, nämlich so, dass sie im Bewusstsein allgemeiner und gleicher Chancen der Teilnahme an solchen Kommunikationsprozessen begründet ist, in denen Identitätsbildung als kontinuierlicher Lernprozess stattfindet.²⁴

Um die Problematik der Identität in einem multiethnischen Raum wie Siebenbürgen besser zu verstehen, ist an dieser Stelle ein kurzer Exkurs zur ethnischen bzw. nationalen Identität angebracht.

2.1.2. Nationale und ethnische Identität bzw. Ethnizität

Die gesellschaftliche und kulturelle Umgebung spielt wie bereits angedeutet eine wesentliche Rolle bei der Identitätsbildung des Individuums, wobei nicht nur die Selbstzuschreibung zu einer (sozialen) Gruppe entscheidend ist, sondern auch Zuschreibungen der Anderen: Kulturelle und ethnische bzw. nationale Identitäten (wie auch andere Gruppenzugehörigkeiten) werden sowohl von innen als auch von außen definiert.²⁵ Tajfel und Turner wenden ihre Theorie der sozialen Identität auf verschiedenartige Gruppen an, von Kleingruppen bis hin zu ethnischen Gruppen und Nationen. Für die vorliegende Arbeit ist vor allem die Untersuchung der *ethnischen Gruppe* bzw. der *nationalen Minderheit* und damit verbunden des Konzepts der *ethnischen/nationalen Identität* relevant. Parallel dazu wird die *Ethnizität* thematisiert.

Zunächst muss darauf hingewiesen werden, dass der Terminus *nationale Identität* häufig mit dem Begriff der *ethnischen Identität* gleichgesetzt wird. Beide Begriffe können

²³ Vgl. Marquard, Odo: *Identität: Schwundtelos und Mini-Essenz – Bemerkungen zur Genealogie einer aktuellen Diskussion*. In: Marquard, Odo – Stierle, Karlheinz (Hg.): *Poetik und Hermeneutik*, Bd. 8., *Identität*. München: Fink 1979, S. 347-369.

²⁴ Habermas, Jürgen: *Können komplexe Gesellschaften eine vernünftige Identität ausbilden?* In: Habermas, Jürgen – Henrich, Dieter: *Zwei Reden. Aus Anlaß des Hegel-Preises*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1974, S. 23-84, hier S. 66.

²⁵ Vgl. Mader, Elke: *Kultur- und Sozialanthropologie Lateinamerikas*. Im Internet unter: <http://www.lateinamerika-studien.at/content/kultur/ethnologie/pdf/kulturmacht.pdf> [Zugriff: 22.07.2010.]

zwar synonym gebraucht werden, es gibt jedoch auch Unterschiede zwischen ihnen. Um diese Begriffe näher zu betrachten, soll zunächst der Begriff der *ethnischen Gruppe* bzw. der *nationalen Minderheit* erläutert werden.

In der traditionellen Auffassung wird eine ethnische Gruppe als eine soziale Kategorie von Individuen definiert, deren Zusammengehörigkeit auf gemeinsamer Abstammung, Geschichte, Kultur, Sprache, Religion usw. basiert und die in den meisten Fällen mit einer geographischen Region assoziiert wird.²⁶ Sie zeichnet sich also durch eine gemeinsame kulturelle Tradition aus und ist historisch geprägt. Brewton Berry definiert die ethnische Gruppe als „eine Gruppe von Menschen, die durch kulturelle Homogenität miteinander verbunden ist.“²⁷ Diese Auffassung ist jedoch kritisch zu betrachten, denn im Zeitalter der Globalisierung und Hybridisierung können ethnische Gruppen kaum als „homogen“ betrachtet werden. Das Individuum steht oft im Schnittpunkt mehrerer ethnischer Gruppen, so dass allein schon das ethnische Element der individuellen Identität vielschichtig erscheint. Ein Mensch verfügt zudem im Laufe seines Lebens nicht nur über *eine* Identität, sondern immer über multiple Identitäten und Zugehörigkeiten – z.B. in Bezug auf Alter, Beruf, Sprache, ethnische Gruppe, Nation und Kultur. Auch innerhalb einer einzelnen Kategorie gibt es oft weitere Möglichkeiten: Eine Person kann z.B. in verschiedenen Kontexten mehreren ethnischen Gruppen angehören,²⁸ wie das bei den Mitgliedern einer Minderheitengruppe häufig anzutreffen ist. In der vorliegenden Untersuchung wird unter einer ethnischen Gruppe eine ethnische Minderheitengruppe verstanden. In diesem Zusammenhang soll auch auf den Terminus *Minderheit* kurz eingegangen werden.

Es muss betont werden, dass es keine allgemein akzeptierte Definition des Begriffes *Minderheit* gibt, was wiederum zu Unklarheiten führen kann.²⁹ Eine einheitliche Definition scheint auch deshalb so schwierig, weil es verschiedene Arten von Minderheiten gibt. Minderheiten können – wie im Falle der ungarischen Minderheit in Rumänien – durch Annexion oder die Verschiebung der Landesgrenzen entstehen, aber es gibt auch eine große Anzahl eingewanderter Minderheitengruppen, wie im Falle der türkischen

²⁶ Vgl. Smith, Anthony D.: *The Ethnic Origins of Nations*. Oxford: Blackwell 1986, S. 29/32.

²⁷ Berry, Brewton: *Race Relations. The Interaction of Racial and Ethnic Groups*. Boston: Houghton Mifflin 1951, S. 75.

²⁸ Vgl. Mader, Elke: *Kultur- und Sozialanthropologie Lateinamerikas*, S. 12.

²⁹ Vgl. Ermacora, Felix: *Nationale Minderheiten – das Definitionsproblem*. In: Müller, Kurt (Hg.): *Minderheiten im Konflikt. Fakten, Erfahrungen, Lösungskonzepte*. Zürich: Verlag Zürcher Zeitung 1993, S. 34-49, hier S. 34.

Minderheit aus Deutschland. Diese Minderheitengruppen, die in einem anderen Staat die staatstragende Mehrheit bilden, werden als *nationale Minderheiten* bezeichnet. Im Gegensatz zu nationalen Minderheiten besitzen ethnische Minderheiten kein eigenes Staatsgebiet, wie beispielsweise Roma, Sarden, Basken oder Korsen.³⁰

Diese Kriterien zur Kategorisierung von ethnischen bzw. nationalen Minderheiten scheinen mir jedoch nicht ausreichend zu sein. Im Falle der deutschen Minderheit in Rumänien scheint es auf den ersten (oberflächlichen) Blick, dass es sich um eine nationale Minderheit handelt, da es Deutschland als „Mutterland“ gibt. Stefan Sienerth bemerkt, dass die Siebenbürger Sachsen, „deren Vorfahren aus der Gegend des Niederrheins, aber auch aus anderen Teilen des heutigen Deutschlands nach Siebenbürgen kamen und seit dem 12. Jh. innerhalb des Karpatenbogens siedelten“,³¹ sich primär als eine sprachlich bestimmte nationale Gemeinschaft verstanden haben.

Ihre deutsche Muttersprache, die sie mitbrachten und die sie sowohl in ihrer hochsprachlichen Form als auch in einer der Gruppe Eigenart verleihenden Mundart über die Jahrhunderte bewahren konnten, war der in erster Linie determinierende Faktor für ihr nationales Selbstverständnis und ihr Zugehörigkeitsgefühl zum deutschen Kulturkreis, zu dem sie von ihrem geschichtlichen Anfang bis zu ihrem Ende vielfältige, auch unter erschwerten geschichtlichen Bedingungen nie ganz abreißende Kontakte unterhielten.³²

Wichtig ist jedoch in diesem Zusammenhang zu bemerken, dass es in der Zeit, als die ersten deutschen Siedler (überwiegend aus der Gegend des Niederrheins und dem Mosel-Luxemburg-Gebiet) im 12. Jahrhundert nach Siebenbürgen kamen, nur das Heilige Römische Reich gab, also noch keinen deutschen Staat mit nationalem Selbstbewusstsein. Es handelt sich somit um eine Bevölkerungsgruppe, die auf dem neuen Gebiet zu einer neuen Ethnie zusammengewachsen ist, den Siebenbürger Sachsen. Später kamen im Territorium des heutigen Rumänien andere deutsche Bevölkerungsgruppen hinzu. Sie entwickelten auf ihrem Gebiet eine eigene Kultur, spezifische Sitten und Gebräuche und einen eigenen Dialekt. Anhand dieser Kriterien kann im Falle der deutschen Minderheit in Rumänien von einer *ethnischen Minderheit* bzw. von *ethnischen Gruppen* sprechen (man

³⁰ Kühl, Jörgen: *Was ist nationale, was ist ethnische Identität? Erläuterungen am Beispiel nationaler Minderheiten*. In: Schruiff, Franjo (Hg.): *Brücken statt Mauern. Minderheiten in Zentraleuropa*. Mattersburg: Wograndl 1993, S. 42-60, hier S. 47.

³¹ Sienerth, Stefan: *Zweispachigkeit als Randphänomen. Siebenbürgisch-deutsche Autoren im Umgang mit dem Rumänischen*. In: Mádl, Antal – Motzan, Peter (Hg.): *Schriftsteller zwischen (zwei) Sprachen und Kulturen*. München: Verlag Südostdeutsches Kulturwerk 1999, S. 113-133, hier S. 117.

³² Ebenda.

denke an die Siebenbürger Sachsen, Banater und Sathmarer Schwaben, Zipser oder Landler). Wegen ihres Zugehörigkeitsgefühls zum deutschen Sprach- und Kulturkreis ist aber die Rede von einer *nationalen Minderheit*.

Aufgrund der oben angeführten Aspekte kann im Falle der deutschen Bevölkerung in Rumänien sowohl von einer ethnischen als auch von einer nationalen Minderheit gesprochen werden; beide Begriffe können also in diesem Fall synonym verwendet werden, wie das in der Definition von Jörgen Kühl der Fall ist:

Eine ethnische oder nationale Minderheit ist [...] eine nicht dominierende Bevölkerungsgruppe in einem bestimmten geographischen Raum, die sich von anderen Teilen der dort ansässigen Bevölkerung durch Geschichte, Sprache, Kultur, Traditionen und durch ein ausgeprägtes Zusammengehörigkeitsgefühl unterscheidet, das durch eine bewußte oder unbewußte Selbstidentifikation zum Ausdruck kommt.³³

Ausgangspunkt bei diesem Verständnis von *Minderheit* ist also die „Selbstidentifikation“. Nicht so sehr die ursprünglichen, primordialen Merkmale, wie die gemeinsame Herkunft oder das Vorhandensein kultureller Merkmale sollen als relevant betrachtet werden, sondern das Zugehörigkeitsgefühl zu der Gruppe. Die ethnische Grenzziehung und die Aufrechterhaltung dieser Grenzen sind wichtig, wie Frederik Barth in seinem bereits 1969 erschienenen und oft zitierten Buch *Ethnic Groups and Boundaries* betont: „The critical focus of investigation from this point of view becomes the ethnic *boundary* that defines the group, not the cultural stuff that is enclosed.“³⁴ So soll auch die ethnische Identität vor allem als ein Grenzphänomen und keinesfalls als Frage kultureller oder gar biologischer Unterschiede verstanden werden.

Barth versteht eine ethnische Gruppe als Form sozialer Organisation, die die bewusste Gruppenidentifikation der einzelnen Mitglieder erfordert. Sie entsteht durch Kontakt und in Abgrenzung zu anderen Gruppen und nicht aufgrund von Isolation. Was als gemeinsame Kultur angesehen wird, ist das Ergebnis solcher Abgrenzungsprozesse. Entscheidend sind also nicht die objektiven Unterschiede, sondern das komplexe Wechselverhältnis zwischen Selbst- und Fremdzuschreibungen und der Glaube an eine

³³ Kühl, Jörgen: *Was ist nationale, was ist ethnische Identität? Erläuterungen am Beispiel nationaler Minderheiten*. In: Schruiff, Franjo (Hg.): *Brücken statt Mauern. Minderheiten in Zentraleuropa*. Mattersburg: Wograndl 1993, S. 42-60, hier S. 48f.

³⁴ Barth, Frederik: *Ethnic Groups and Boundaries. The Social Organisation of Culture Difference*. Boston: Little Brown and Company 1969, S. 15.

Zugehörigkeit.³⁵

Diesen Gedanken trifft man auch in den theoretischen Überlegungen von Max Weber. Er definiert eine ethnische Gruppe als

Menschengruppen, welche auf Grund von Ähnlichkeiten des äußeren Habitus oder der Sitten oder beider oder von Erinnerungen an Kolonisation und Wanderung einen subjektiven Glauben an eine Abstammungsgemeinsamkeit hegen, [...], ganz einerlei, ob eine Bluts-gemeinsamkeit objektiv vorliegt oder nicht.³⁶

Nach Weber ist also nicht die tatsächliche gemeinsame Abstammung entscheidend, sondern der *subjektive Glaube* an eine Zusammengehörigkeit der Gemeinschaft. Wichtig sind also weniger die gemeinsame Herkunft und die gemeinsamen geschichtlichen und aktuellen Erfahrungen, sondern die gemeinsamen Vorstellungen darüber. Für diese kollektive ethnische Identifikation wird der Terminus *Ethnizität* verwendet.

Es ist wichtig, einen klaren Unterschied zwischen den beiden Begriffen *Ethnizität* bzw. *ethnische Identität* zu machen: Ethnizität soll als kollektive ethnische Identifikation verstanden werden, wohingegen für die individuelle ethnische Identifikation der Terminus *ethnische Identität* gewählt wird.³⁷

Begriff und Konzept von Ethnizität beruhen, laut Thomas Geisen, auf der Ambivalenz kultureller Grenzen, wonach Ethnizität gleichermaßen sowohl Zugehörigkeit und Partizipation als auch Ausgrenzung bedeuten kann.³⁸ Sowohl Ethnizität als auch ethnische Identität sind vor allem als soziales Konstrukt zu verstehen. Sie sind nicht statisch, homogen, abgeschlossen und damit auf ewig festgelegt, sondern verändern sich mit der Zeit und mit dem Wechsel des Raumes. Wie ethnische Gruppen nicht als gegeben angesehen werden dürfen und die Aufteilung der Menschen in ethnische Gruppen auch keine Selbstverständlichkeit ist, so ist auch festzustellen, dass ethnische Grenzen überquert und ethnische Identitäten gewechselt werden.³⁹ Im Falle von Migrant*innen kann Ethnizität bzw. ethnische Identität im positiven Sinne eine Orientierungshilfe bieten und dabei helfen,

³⁵ Vgl. ebenda, S.13f.

³⁶ Weber, Max: *Wirtschaft und Gesellschaft*. Tübingen: Mohr Siebeck 2009, S. 44.

³⁷ Vgl. Gabbert, Wolfgang: *Creoles-Afroamerikaner im karibischen Tiefland von Nicaragua*. Hamburg: Lit Verlag 1992, S. 31f.

³⁸ Geisen, Thomas: *Migration und Ethnizität. Zur Ambivalenz kultureller Grenzen*. In: Sauer, Karin Elinor – Held, Josef (Hg.): *Wege der Integration in heterogenen Gesellschaften: Vergleichende Studien*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften 2009, S. 243-259, hier S. 243.

³⁹ Vgl. Barth, Frederik: *Ethnic Groups and Boundaries. The Social Organisation of Culture Difference*. Boston: Little Brown and Company 1969, S. 24.

eine neue Identität zu bilden.

Was im Falle der ethnischen Identität gesagt werden kann, ist auch für die nationale Identität charakteristisch: Die nationale Identität bildet sich einerseits über Selbstbeschreibung und Grenzziehung heraus, andererseits aber auch in einer kontinuierlichen Interaktion mit den umliegenden nationalen Gruppen.⁴⁰ Hierzu kommt aber noch ein wichtiger Aspekt, demzufolge die nationale Identität von der ethnischen Identität abgegrenzt werden kann: Die nationale Identität impliziert zumeist ausgeprägt politische Konnotationen und ist daher oftmals historisch „belastet“.

Im Zuge der Globalisierung sind gegensätzliche Tendenzen bei der Herausbildung der ethnischen und nationalen Identität zu bemerken: Einerseits nehmen die Begriffe Inter-, Multi- bzw. Transkulturalität im öffentlichen Diskurs eine wichtige Stelle ein und wurden bereits zu viel zitierten Schlagwörtern, andererseits kann man parallel dazu eine zunehmende Ethnisierung als Reaktion auf die Globalisierung und auf das „melting pot“ der multikulturellen Gesellschaft beobachten. Es finden sich Toleranz, Völkerfreundschaft, kultureller Austausch, Assimilation auf der einen, Betonung der (ethnischen und nationalen) Andersartigkeit, Ethnozentrismus bis hin zu Nationalismus und zerstörender Xenophobie auf der anderen Seite. Der Begriff der ethnischen bzw. nationalen Identität ist daher auch häufig negativ konnotiert und dient immer wieder zu politisch bedeutsamen und gefährlichen Begründungszusammenhängen für Machtkämpfe jeder Art. Man denke nur an die ethnischen Konflikte im ehemaligen jugoslawischen Staat, in der Sowjetunion oder in Rumänien Anfang der Neunzigerjahre.

Im Falle von Franz Hodjak ist ein spezieller Umgang mit seiner (ethnischen und nationalen) Identität zu beobachten. Als Mitglied einer Gruppe versucht er sich bewusst von den Zwängen seiner Ethnie oder Nationalität zu lösen, ohne aber zu einer anderen Gruppe gehören zu wollen. Er wählt die Nichtzugehörigkeit zu der Gruppe und versteht dies als Freiheit. Zwar kann sich Hodjak von seiner „rumäniendeutschen“ Vergangenheit nicht völlig lösen (das beweist auch die Tatsache, dass er sowohl vor als auch nach seiner Auswanderung in die Bundesrepublik immer wieder auf die „rumäniendeutsche“ Problematik zurückgreift), doch er definiert sich konstant als jemand, der zu keiner Gruppe gehört und der auch bewusst auf jegliche (ethnische/nationale) Identität verzichtet. In

⁴⁰ Vgl. Spohn, Willfried: *Die Osterweiterung der Europäischen Union und die Bedeutung kollektiver Identitäten. Ein Vergleich west- und osteuropäischer Staaten.* In: *Berliner Journal für Soziologie* (2), 2000, S. 219-240, hier S. 230.

Anlehnung an Tajfel kann man somit im Falle von Hodjak von einer negativen Identität sprechen.

Die Möglichkeit, eine derartige negative Identität zu entwickeln, steht in engem Zusammenhang mit den gesellschaftlichen und geistesgeschichtlichen Rahmenbedingungen von Moderne und Postmoderne, die im Folgenden näher beschrieben werden.

2.1.3. Personale Identität in Moderne und Postmoderne

Wie bereits betont wurde, ist die Identität eines Individuums immer eine soziale Identität. Wie George Herbert Mead aufzeigte, bildet sich das Selbst (self) durch soziales Handeln heraus. Auch der Sozialpsychologe Erik H. Erikson hat dem „Ich“ im Anschluss an Mead Identität zugesprochen.⁴¹

Erikson prägte den Begriff der *Ich-Identität*, die darin besteht, dass das Individuum sich einer Gruppe zugehörig fühlt. Er sieht personale Identität als ein definiertes Ich innerhalb einer sozialen Realität, im Idealfall als „erfolgreiche Variante einer Gruppenidentität“, die „im Einklang mit der Raum-Zeit und dem Lebensplan der Gruppe steht.“⁴²

Auf der Basis von Freuds Drei-Phasen-Theorie entwickelte Erikson sein Identitätskonzept, laut dessen Identität als Fähigkeit des Ich betrachtet wird, angesichts eines wechselnden Schicksals Gleichheit und Kontinuität zu bewahren. Identität bildet sich einerseits durch Entwicklungsaufgaben und Krisen, aber auch dadurch, dass andere Individuen die Gleichheit und Kontinuität des Individuums erkennen. Somit ist Eriksons Identitätstheorie in seine Theorie der lebenslangen Entwicklung eingebettet. Erikson betont, dass die Entwicklung der Identität immer von sozialen Einflüssen bestimmt wird. Einem Individuum wird nur dann Identität zugesprochen, wenn es aus frühen Identifikationen, in deren Medium sich seine Triebentwicklung vollzieht, aus hierarchisch geordneten Rollen in der sozialen Umwelt und aus nach Prinzipien verarbeiteten Informationen eine stabile Synthese aufgebaut hat.⁴³

⁴¹ Erikson, Erik Homburger: *Identität und Lebenszyklus. Drei Aufsätze*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1979.

⁴² Ebenda, S. 17.

⁴³ Vgl. Henrich, Dieter: „Identität“ – *Begriffe, Probleme, Grenzen*. In: Marquard, Odo – Stierle, Karlheinz (Hg.): *Poetik und Hermeneutik*, Bd. 8., *Identität*. München: Fink 1979, S. 133-185, hier S. 135.

An Eriksons Thesen knüpft auch Lothar Krappmann an, der die Identitätsbildung als dynamischen Prozess sieht. Krappmann akzeptiert einerseits den von Erikson entwickelten Grundgedanken, dass das Individuum seine Identität in tätiger Auseinandersetzung mit seiner Umwelt gewinnt,⁴⁴ andererseits kritisiert er die Identitätstheorie Eriksons und stellt die Frage, ob die postmodernen Lebensverhältnisse die Bemühungen um Identität im Sinne von Gleichheit und Kontinuität nicht aussichtslos, „sogar dysfunktional“ machten,⁴⁵ denn die Gesellschaft sei „in ihren Erwartungen nicht konsistent“, die „sozialen Rollen und Laufbahnen, von denen Erikson spricht“, seien auch keineswegs eindeutig.⁴⁶ Die gegenwärtige (postmoderne) Gesellschaft sei durch „Auflösung traditionaler Rollen, Entnormativierung, Wertewandel, Unübersichtlichkeit, Pluralisierung, Individualisierung“ charakterisiert.⁴⁷

Im Laufe der Zeit drang die Identitätsdiskussion aus der Sozialpsychologie bzw. aus der Philosophie auch in die Literaturwissenschaft ein. In der postmodernen Literaturtheorie spricht man von einem Wandel des Identitätsbegriffes. Wolfgang Iser weist in seiner Abhandlung *Ästhetisches Denken* darauf hin, dass man nicht mehr von einer einzigen Identität sprechen kann, sondern nur von „Identitäten“:

Es kommt zu einer Verbreiterung des Identitätsfächers und zur Generierung neuer, betont pluraler Identitäten [...] Die einschneidende Pluralisierung der Gesellschaft betrifft seit langem und betrifft heute allgemein auch die Individuen. Identität ist immer weniger monolithisch, sondern nur noch plural möglich. Leben unter heutigen Bedingungen ist Leben im Plural. Für heutige Subjekte und Identitäten ist eben nichts charakteristischer und mehr gefordert, als sich inmitten der Pluralität – was bedeutet: mit ihr, nicht gegen sie – zu bilden und zu bewähren.⁴⁸

Auch Michel Foucault ist der Meinung, dass sich die „absolute Zerstreuung des Menschen“ ankündige.⁴⁹ Der französische Ästhetiker Gérard Raulet weist darauf hin, dass sich die traditionelle holistische Vorstellung von Identität als bloßer Mythos erwiesen habe: „Was wir *Identität* nennen, ist immer eine Fiktion gewesen, die an der Kreuzung

⁴⁴ Vgl. auch Abels, Heinz: *Identität*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften 2010, S. 436.

⁴⁵ Krappmann, Lothar: *Die Identitätsproblematik nach Erikson aus einer interaktionistischen Sicht*. In: Keupp, Heiner – Höfer, Renate (Hg.): *Identitätsarbeit heute. Klassische und aktuelle Perspektiven der Identitätsforschung*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1997, S. 66-92, hier S. 66.

⁴⁶ Ebenda, S. 79.

⁴⁷ Ebenda, S. 80.

⁴⁸ Iser, Wolfgang: *Ästhetisches Denken*. 4. Aufl. Stuttgart: Reclam: 1995, S. 171. u. 179.

⁴⁹ Vgl. Foucault, Michel: *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*. 3. Aufl. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1971, S. 460.

individueller Geltungsansprüche und sozialer Spiele entstand.⁵⁰ Ihm zufolge ist Identität aber heute noch möglich – allerdings nur in „momentaner, schwebender“ Form „vereinzelter und vielfältiger Sprachspiele und unvorhersehbarer Begegnungen.“⁵¹

Es lässt sich festhalten: Identität wird erst durch ihre Infragestellung zum Gegenstand sozialwissenschaftlicher Reflexionen. Mit dem Anbruch der Moderne wird auch die Identität fragwürdig, die als selbstverständlich gegebene Folie menschlicher Selbstkonstruktionen geht allmählich verloren.⁵² Die in prämodernen Gesellschaften existierenden klaren und vorgegebenen Konturen des Selbst verflüssigen sich, die klassischen Identitätsvorstellungen werden zunehmend obsolet. Das Individuum muss seine Identität immer wieder neu definieren, die Herkunft samt ihrer Zugehörigkeit zu verschiedenen Gruppen (Nation, Ethnie, Gesellschaftsschicht usw.) reicht nicht mehr aus, um zu zeigen, wer man ist.

Der berühmte Satz Rimbauds „Je suis un autre“ eröffnet einerseits die Reihe der Diskussionen über Identität in der Relation Autor/Werk und ist andererseits symptomatisch für die Problematisierung der Identität zu Beginn der Moderne. Zum ersten Mal wird auf die Mehrschichtigkeit von Identität hingewiesen und das Gefühl der Selbstfremdheit, der Alterität, zum zentralen Problem erhoben. In diesem Sinne ist Alterität als Konstituente der Identität zu betrachten, als Dimension des menschlichen Daseins, die sich sowohl ins Äußere als auch ins Innere projiziert: Das Andere ist das Ich, das uns verborgen ist. Diese interne Duplikation repräsentiert die verschiedenen Dimensionen der personalen Identität und problematisiert die Einheit bzw. Diversität des Selbst, das sich aus multiplen Identitäten konstruiert.

Identität und Alterität bilden somit in den aktuellen Debatten ein sich gegenseitig bedingendes, unauflösbares Begriffspaar und können nicht mehr als Gegensatz gedacht werden. Wolfgang Raible weist darauf hin, dass die Begriffe Identität und Alterität schon konzeptuell zusammengehören, da sie sich wechselseitig fundierten: Das *anders sein* setze ein *gleich sein* voraus, und vice versa.⁵³ Dass Identität und Alterität einander

⁵⁰ Raullet, Gérard: *Leben wir im Jahrzehnt der Simulation? Neue Informationstechnologien und sozialer Wandel*. In: Kemper, Peter (Hg.): „Postmoderne“ oder der Kampf um die Zukunft. Frankfurt/M.: Fischer 1988, S. 180.

⁵¹ Ebenda, S. 180.

⁵² Vgl. Keupp, Heiner: *Vom Ringen um Identität in der spätmodernen Gesellschaft. Eröffnungsvortrag bei den 60. Lindauer Psychotherapiewochen am 18. April 2010*. Im Internet unter: http://www.ipp-muenchen.de/texte/keupp_10_lindau_ringen.pdf [Zugriff: 10.02.2011.]

⁵³ Vgl. Raible, Wolfgang: *Alterität und Identität*. In: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 28 (1998), Heft 110, S. 7-22, hier S. 11.

ausschließende Termini sind (Identität *versus* Alterität) ist also eine überholte Auffassung. Als relevant erscheint nicht mehr die Gegensätzlichkeit beider Begriffe, sondern ihre Koexistenz in ihrer Gegensätzlichkeit sowie ihr simultanes Erscheinen (Identität *und* Alterität). Im postmodernen Diskurs wird das Selbst in seiner Pluralität und Alterität erfasst.

Während der Mensch der Moderne den Verlust seiner Identität oder die Multiplikation des eigenen Ich meist als Krise erlebt (wie das im Falle der Künstler der Moderne wie Rimbaud auch zu bemerken ist), und in seiner Alterität und der Fragmentiertheit des menschlichen Daseins ein ontologisches Grundproblem erkennt, erscheint in der Postmoderne die Tendenz, Fragmentiertheit und Identitätsverlust bzw. -multiplikation als selbstverständlich anzunehmen. Der postmoderne Mensch kann und will für sich keine Kernidentität mehr definieren oder bewahren, er akzeptiert – wie das bei Hodjak der Fall ist – seine Identität als multiple Identität oder eben als Identitätslosigkeit. Kenneth Gergen vertritt die These, dass mit der Postmoderne das Individuum „als selbständige, unabhängige Einheit“ aufhört zu existieren und die eigene Identität nur als ein „Knotenpunkt in der Verkettung von Beziehungen“ gesehen werden kann: „Das postmoderne Empfinden stellt das Konzept eines ‚wahren‘ oder ‚grundlegenden‘ Selbst in Frage, wie auch das dazugehörige Bedürfnis nach persönlicher Einheitlichkeit und Beständigkeit.“⁵⁴ Die von dem modernen Selbst noch als Bedrohung empfundene Krise und die Fragmentierung des Selbst sowie die potentielle Auflösung einheitlicher Identität wird vom postmodernen Selbst positiv gewertet und als Chance aufgegriffen.⁵⁵

In der postmodernen Welt gibt es keine individuelle Grundlage, der man treu bleibt oder verbunden ist. Die eigene Identität ersteht fortwährend neu, umgeformt und anders ausgerichtet, während man sich durch das Meer der ständig wechselnden Beziehungen fortbewegt. In der Frage des ‚Wer bin ich?‘ handelt es sich um eine Welt, in der es von provisorischen Möglichkeiten wimmelt.⁵⁶

Die Offenheit der postmodernen Identität, die Unmöglichkeit, sich als *jemand* oder *etwas* zu identifizieren, bringt auch einen großen Vorteil mit sich: Sie verspricht Freiheit, denn

⁵⁴ Gergen, Kenneth: *Das übersättigte Selbst: Identitätsprobleme im heutigen Leben*. Heidelberg: Auer 1996, S. 289.

⁵⁵ Vgl. auch Eberlein, Undine: *Einzigartigkeit: das romantische Individualitätskonzept der Moderne*. Frankfurt/M.: Campus 2000, S. 326.

⁵⁶ Gergen, Kenneth: *Das übersättigte Selbst: Identitätsprobleme im heutigen Leben*. Heidelberg: Auer 1996, S. 230.

der Mensch ist nicht mehr an ein vorgeprägtes Muster gebunden, er ist ungezwungen und wählt, was er will. Am Ende des 20. Jahrhunderts rückt die Selbstvorstellung des Individuums vor allem durch die Akzentuierung der Relativierung der Zugehörigkeit zu einer (nationalen, ethnischen, geschlechtlichen usw.) Gruppe bzw. in der Wählbarkeit und Zufälligkeit der Identität in den Vordergrund.

2.1.4. Die narrative Identität

Auf das Verhältnis von Identität und Moderne bzw. Postmoderne wird auch im literaturwissenschaftlichen Diskurs Gewicht gelegt.

Die postmoderne Literatur rückt die Identität als Einheit des Heterogenen in den Vordergrund, das Ich wird in seiner Verschiedenheit und Pluralität erfasst. Das autonome Modell (Ich ist gleich Ich) hat seine Legitimität verloren. Die Wahrnehmung der eigenen Identität als Alterität impliziert eine Zersplitterung des Subjekts. Das Individuum definiert sich als Schnittpunkt von multiplen Ichs, das Ich kann also mit sich selbst nie gleich sein. Indem die früheren Beziehungen zu Zeit und Raum verändert wurden, wird es jetzt zur Aufgabe des Individuums, seine Identität immer wieder neu zu konstruieren, indem es über das Selbst Lebensgeschichten erfindet. Es wird also der konstruktive Charakter der Identität, die Raum- und Zeitbezogenheit und ihre Narrativität in den Vordergrund gerückt. Im literarischen Schaffensprozess projiziert sich der Autor, als schaffendes Ich des Werkes, in ein anderes Ich, das in seinem Werk erscheint. Es ist also die Rede von einem fiktiven Identitätsmodell oder von einer narrativen Identität im Sinne des französischen Philosophen Paul Ricœur. Der Autor spricht in seinem Werk von sich selbst, indem er seine textuellen Alter Egos schafft. Die narrativen Instanzen (Autor/Narrator/Protagonist) verschmelzen einerseits, doch zugleich distanzieren sie sich voneinander.

In seinem Werk *Das Selbst als ein Anderer* erarbeitet Ricœur eine Theorie der narrativen Identität, indem er das Modell des fiktionalen Ich als Grundlage für die Bestimmung der personalen Identität benutzt. Er behauptet, dass Konzeptionen der personalen Identität ohne einen Begriff narrativer Identität nicht zu akzeptieren sind. Das Selbst wird als *Narration des Selbst* verstanden. Dies setzt voraus, dass die Lebensgeschichten eines Individuums nur im Kontext der Narration kohärent und

signifikant werden. Dem Selbst nähert man sich immer durch die eigenen Geschichten, man gelangt zum eigenen Ich immer nur narrativ bzw. das Individuum ist immer in Geschichten verstrickt.⁵⁷ Personale Identität ist also grundsätzlich durch Selbstbezug und (narrative) Selbstkonzeption bestimmt.

Die Selbstdarstellungen des Autors in seinen Werken sind immer Fiktionen, selbst wenn seine Protagonisten als die eigenen Alter Egos erscheinen. Einerseits wird in einem fiktionalen literarischen Werk Biographisches immer stark subjektiv gefärbt wiedergegeben, andererseits wird mittels der Ironie eine distanzierte Haltung zur eigenen Person und zu der Zeit, in der man lebt, eingenommen. Jeder literarische Text ist eine Erfindung und eine Entdeckung des *anderen Ich*, die erlebte Realität kann also nur fragmentarisch wiedergegeben werden. Im Prozess des Erinnerns werden die Erinnerungen ständig selektiert und neu geordnet und sind immer durch den Augenblick bedingt, in dem sich das Subjekt erinnert. Somit wird der zeitlichen Dimension eine bedeutende Rolle zugeschrieben, die essentiell in der Konstituierung der personalen Identität des Autors ist. Diese wird also nicht nur vom genetischen Faktor und von der erhaltenen Erziehung modelliert, sondern auch von zeitlichen, räumlichen und sozialen Bedingungen geprägt. So ist es unvermeidbar, eine Selektion in der Wiedergabe der Erlebnisse zu unternehmen und deren Inhalt und Signifikanz in Abhängigkeit von externen Faktoren zu modellieren: Im Falle von Franz Hodjak dem Druck des politischen Systems vor 1989, der Zensur, der Auswanderung, dem Leben in einem anderen Land usw. Dieser soziale und historische Hintergrund ruft die Stimmung der Epoche, in der das Werk entstanden ist, wach und leistet bei der Rekonstruktion der Identität des Autors Hilfe. In diesem Kontext sei auf Umberto Eco hingewiesen, der in seinem Buch *Das offene Kunstwerk* über das Kunstwerk als *epistemologische Metapher*⁵⁸ spricht, indem er darauf hinweist, dass in der Wahrnehmung von Kunst ein wechselseitiges Kommunizieren zwischen dem offenen Kunstwerk auf der einen und dem Betrachter auf der anderen Seite existiert. Durch seine Strukturen zeigt uns jedes Kunstwerk, in welchem (politischen, sozialen, wissenschaftlichen oder sonstigen) Kontext es entstanden ist, es vermittelt den Zeitgeist, die Epoche, in der der Autor gelebt hat bzw. in der das Werk entstanden ist. Andererseits interpretiert auch der Betrachter bzw. Leser das Werk immer kontextabhängig, d.h. durch

⁵⁷ Vgl. Schnapp, Wilhelm: *In Geschichten verstrickt. Zum Sein von Mensch und Ding*. Hamburg: Richard Meiner 1953.

⁵⁸ Eco, Umberto: *Das offene Kunstwerk*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1998, S. 17.

seine Kultur, Gesellschaft und Erfahrung.⁵⁹ Somit wird behauptet, dass zum einen Kunstwerk und Betrachter sich wechselseitig beeinflussen, doch zum anderen lasse sich diese wechselseitige Beeinflussung auch auf eine größere Dimension, auf Kunst und Gesellschaft im Allgemeinen übertragen.

Jeder Autor erzählt in seinem Werk auch über seine eigene Identität, die durch seine Epoche, seine Kultur und seine soziale Lage beeinflusst ist. Die eigene Identität wird somit auch narrativ gestaltet. Der Mensch lässt sich demnach als literarisch verfasste Entität verstehen. Seine Identität erweist sich also als in Geschichten verfasst.⁶⁰

Paul Ricœur betrachtet das Selbst als narrativ konstituiert, d.h. nicht als unmittelbar, sondern als vermittelt Gegebenes.⁶¹ Durch das Erzählen vermittelt das Subjekt nicht einfach sein Leben und seine eigene Identität, sondern konstituiert sie dadurch immer neu und verleiht ihnen Kohärenz. So konstruiert sich die personale Identität laut Ricœur immer aus Lebensgeschichten.

Die zwei grundsätzlichen Dimensionen der Identität werden durch zwei Fragen beleuchtet: *Was bin ich?* und *Wer bin ich?*⁶² Die erstere bezieht sich auf die Selbigkeit oder Sich-Selbstgleichheit (von Ricœur als Idem-Identität/mêmeté bezeichnet), die auf der Einheit des Charakters basiert. Diese Selbstgleichheit wird einerseits als eine numerische Einheit verstanden, andererseits impliziert sie eine relationsgebundene, d.h. qualitative Übereinstimmung, die auf Vertauschbarkeit verweist. Drittens wird die Idem-Identität als dauerhaft in der Zeit angesehen. Demgegenüber wird unter Ipse-Identität/Ipséité die Selbstheit verstanden, d.h. eine Selbst-Identität, die von inneren Geschehnissen und Erlebnissen geprägt ist, die in jedem Moment die Zufälligkeit der Vergangenheit und die Erwartungen für die Zukunft in sich vereint, sie aber doch nicht zeigen kann.

Im Unterschied zur abstrakten Identität des Selben kann die für die Ipseität konstitutive narrative Identität auch die Veränderungen und Bewegtheit im Zusammenhang eines Lebens einbegreifen. Das Subjekt konstituiert sich in diesem Fall, wie Proust es sich wünschte, als Leser und Schreiber zugleich seines eigenen Lebens.⁶³

⁵⁹ Vgl. ebenda, S. 160.

⁶⁰ Vgl. Gransche, Bruno: *Der Homo Narrans: Das Geschichten erzählende Tier auf dem Felde der Psychoanalyse, Philosophie und Literaturwissenschaft*. Norderstedt: Grin Verlag 2007, S. 3

⁶¹ Vgl. Welsen, Peter: *Die Erzählung als Medium personaler Identität*. In: Becker, Ralf – Orth Ernst Wolfgang (Hg.): *Medien und Kultur: mediale Weltauffassung*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2005, S. 65-82, hier S. 77.

⁶² Vgl. Ricœur, Paul: *Das Selbst als ein Anderer*. München: Fink 1996, S. 147.

⁶³ Ricœur, Paul: *Zeit und Erzählung. Band 3: Die erzählte Zeit*. München: Fink 1991, S. 396.

Ipse-Identität entsteht demnach durch das Erzählen der eigenen wahren oder fiktiven Geschichten, durch die unaufhörliche Refiguration des Selbst. „Diese Refiguration macht das Leben zu einem Gewebe erzählter Geschichten.“⁶⁴

Für die Idem-Identität stellen Pluralität und Zeit immer eine Gefahr dar; für die Ipse-Identität sind diese konstitutiv. „Die Ipse-Identität ist immer vorläufig. Sie ist ein Entwurf zu einem bestimmten Zeitpunkt, der in einer neuen Situation reinterpretiert werden muss.“⁶⁵

Zwischen den zwei Dimensionen der Identität schafft die *narrative Identität* Verbindung und konstruiert unsere personale Identität. Sie gleicht die Unterschiede aus, die aus der Disharmonie zwischen Verschiedenheit, Veränderlichkeit und Diskontinuität einerseits sowie Gleichheit und Unveränderbarkeit in der Zeit andererseits entstehen.

Die Theorie der narrativen Identität hat zahlreiche Vorteile sowohl für die Erkenntnis und das Verständnis der personalen Identität des Autors als auch für das Verständnis der fiktionalen Identität der literarischen Protagonisten. Andererseits kann man mit Hilfe dieser Theorie auch das Verhältnis zwischen Identität und Gattung besprechen: Denn mit dem Verlust der einheitlichen Identität des Subjekts verliert auch das moderne literarische Werk seinen einheitlichen Charakter. Das hat zur Folge, dass literarische Gattungen ineinanderzufließen beginnen. Als relevantes Beispiel nennt Ricœur Robert Musils *Der Mann ohne Eigenschaften*, in dem der Zerfall der narrativen Form des Romans mit dem Verlust der Identität des Protagonisten einhergeht und der Roman allmählich einem Essay gleicht.⁶⁶

Somit scheint eine Annäherung an das schriftstellerische Werk von Franz Hodjak mit Hilfe der Theorie der narrativen Identität besonders fruchtbar zu sein, denn der Akt des Schreibens als Modalität der Selbstbehauptung ist ein wichtiger Prozess nicht nur in der Biographie von Franz Hodjak, sondern auch in seinem ganzen literarischen Werk. Seine Werke sind allesamt Geschichten der Identitätskonstruktion durch die Narration, der Identitätskonstruktion sowohl der erzählenden Instanz als auch der Protagonisten. Andererseits spiegelt auch die Gattungswahl sowie die Mischung der Gattungen die

⁶⁴ Ebenda.

⁶⁵ Herbert, Markus – Ziebertz, Hans-Georg: *Plurale Identität und interkulturelle Kommunikation*. In: Ziebertz, Hans-Georg (Hg.): *Gender in Islam und Christentum. Theoretische und empirische Studien*. Berlin: LIT Verlag 2010, S. 111-125, hier S. 115.

⁶⁶ Vgl. Ricœur, Paul: *Identitatea narativă*. [Narrative Identität]. In: *Krisis. Revistă de filosofie*. 1 (1995), Heft 2, S. 88-95, hier S. 93.

problematische Identitätsauffassung des Autors wider. In seinem literarischen Werk verweigert Hodjak bewusst vorgegebene Identitätsmuster und sprengt zugleich die Grenzen der Gattung: In seiner Prosa entfernt er sich von der narrativen Form, die Romane sind in ihrer losen Verknüpfung von Monologen und im Verwischen der Grenze zwischen Fiktion und Geschichtlichkeit ein Gemisch aus Biographischem, Essay, Anekdote und Fiktion.

2.2. „Rumäniendeutsche“ Identität

Im Folgenden wird die rumäniendeutsche Literatur in ihrem Sonderstatus „zwischen zwei Nationalliteraturen“⁶⁷ und hinsichtlich ihrer Funktion als Minderheitenliteratur dargestellt. Dabei sollen neben der Debatte um die Existenzberechtigung des Begriffes „rumäniendeutsche Literatur“ auch die problematischen Aspekte des Minderheitendaseins und die möglichen Identitätsbezeichnungen eines Minderheitenautors untersucht werden.

2.2.1. Literaturhistorischer Hintergrund: Die rumäniendeutsche Literatur als Minderheitenliteratur. Probleme der Selbstbestimmung.

Die Rolle der Minderheitenliteratur wird oft als „ein wichtiges Element der Erhaltung der kulturellen Identität einer Minderheit“ betrachtet, aber auch „als Vermittlungsmedium zwischen Mehrheits- und Minderheitenkultur.“⁶⁸

Der Begriff „rumäniendeutsche Literatur“ ist ein umstrittener Terminus, der im Laufe der Jahrzehnte heiße Debatten ausgelöst hat. Diese Debatte verläuft auf zwei Ebenen: Einerseits wurde im Laufe der Jahre oft die Frage reflektiert, ob die rumäniendeutsche Literatur im Rahmen der deutschen Literatur (im Sinne von deutschsprachiger Literatur) zu betrachten sei oder als eigenständige Literatur angesehen werden solle. Für beide Betrachtungsweisen gilt, dass die rumäniendeutsche Literatur in engem Kontakt mit der übrigen deutschsprachigen Literatur steht und mit dieser eng

⁶⁷ Csejka, Gerhardt: *Bedingtheiten der rumäniendeutschen Literatur. (Versuch einer soziologisch-historischen Deutung)*. In: *Neue Literatur* 24 (1973), H. 8, S. 25-31, hier S. 25.

⁶⁸ Sterbling, Anton: *Zum Abschied einer Minderheit. Gedanken zum „Nachruf auf die rumäniendeutsche Literatur“*. In: *Südosteuropa. Zeitschrift für Gegenwartforschung*. 40/1991, S. 211-223, hier S. 214.

verbunden ist. Andererseits wurde auch darüber debattiert, ob unter dem Begriff „rumäniendeutsche Literatur“ nur die „zwischen 1950 und 1989 in Rumänien gedruckten, verbreiteten und rezipierten, in deutscher Sprache geschriebenen Werke“⁶⁹ verstanden werden sollen oder auch die nach 1989 in Deutschland entstandenen Werke der aus Rumänien stammenden Autoren. Für diese Autoren gilt (wie das schon öfters formuliert wurde): Früher waren sie Autoren *in*, heute *aus* Rumänien.

Von der rumäniendeutschen Literatur als Teilgebiet der deutschen Regionalliteraturen kann man spätestens seit 1919 sprechen, dem Zeitpunkt, als Siebenbürgen, das Banat, ein Teil der Bukowina und Dobrudscha an Rumänien fielen. Die deutschsprachige Literatur in und aus Rumänien wurde im Laufe der Zeit sehr verschieden benannt: Bezeichnungen wie „rumäniendeutsche Regionalliteratur“, „deutschsprachige Literatur Rumäniens“, „siebenbürgisch-deutsche Inselliteratur“, „die fünfte deutsche Literatur“, „deutsche Literatur auf dem Gebiet des heutigen Rumänien“ sind nur einige Beispiele dafür. Der Begriff „rumäniendeutsche Literatur“ setzte sich erst Ende der Sechzigerjahre durch, obwohl er sporadisch schon in der Zwischenkriegszeit verwendet wurde.⁷⁰ In seinem Essay *Der Weg zu den Rändern, der Weg der Minderheitenliteratur zu sich selbst*⁷¹ plädiert der Literaturkritiker Gerhardt Csejka für den Begriff „rumäniendeutsche Literatur“, mit dem er die nach 1920 entstandene deutschsprachige Literatur in Rumänien bezeichnet. Damit weist er darauf hin, dass ab diesem Zeitpunkt die Literatur(en) der Banater Schwaben, der Siebenbürger Sachsen und der Bukowinadeutschen nicht mehr getrennt werden können. Nach Csejka sei dieser Begriff vorzuziehen, da dieser auch die Beiwörter „sächsisch“ und „schwäbisch“ durch „deutsch“ ersetzen könne.⁷²

Eine Erläuterung des Begriffs „rumäniendeutsche Literatur“ nehmen sich mehrere Literaturwissenschaftler vor. In dem Artikel „*Ich wohne in Europa/Ecke Nummer vier*“:

⁶⁹ Motzan, Peter: *Die Szenerien des Randes: Region, Insel, Minderheit. Die deutsche(n) Literatur(en) in Rumänien nach 1918 – ein kompilatorisches Beschreibungsmodell*. In: Grunewald, Eckhard – Sienerth, Stefan (Hg.): *Deutsche Literatur im östlichen und südöstlichen Europa*. München: Verlag Südostdeutsches Kulturwerk 1997, S. 73-102, hier S. 89.

⁷⁰ Vgl. Motzan, Peter: *Die Szenerien des Randes: Region, Insel, Minderheit. Die deutsche(n) Literatur(en) in Rumänien nach 1918 – ein kompilatorisches Beschreibungsmodell*. In: Grunewald, Eckhard – Sienerth, Stefan (Hg.): *Deutsche Literatur im östlichen und südöstlichen Europa*. München: Verlag Südostdeutsches Kulturwerk 1997, S. 73-102, hier S. 89.

⁷¹ Csejka, Gerhardt: *Der Weg zu den Rändern, der Weg der Minderheitenliteratur zu sich selbst. Siebenbürgisch-sächsische Vergangenheit und rumäniendeutsche Gegenwartsliteratur*. In: *Neue Literatur* 41-42 (1990-1991), Heft 7-8, S. 91-103.

⁷² Vgl. Csejka, Gerhardt: *Bedingtheiten der rumäniendeutschen Literatur. Versuch einer soziologisch-historischen Deutung*. In: *Neue Literatur* 24 (1973), Heft 8, S. 25-31, hier S. 28.

*Identitätsprobleme einer Minderheitenliteratur im Spiegel der siebenbürgisch-deutschen Literaturgeschichte*⁷³ bezeichnet Michael Markel die rumäniendeutsche Literatur „als Sprachinsel- oder inselsprachliche Literatur“ und führt mehrere Faktoren an, die diese Minderheitenliteratur bestimmen: Als identitätsstiftende Faktoren werden der geographische, der sprachliche, der demographische, der soziologische, der ethnopolitische, der ethnologische und der kulturhistorische Faktor angesehen, von denen die ersten beiden als die wichtigsten erscheinen:

Der Raumfaktor und der Sprachfaktor binden die Minderheitenliteratur bilateral ein; sie markieren die Endpunkte einer Strecke, auf der ihr Standort auszumachen ist. Wo genau ein Autor auf dieser Strecke steht, kann von Intentionalität bedingt sein.⁷⁴

Peter Motzan betont den großen Einfluss, den die politische Geschichte auf die Minderheitenliteratur ausübt und weist darauf hin, dass die rumäniendeutsche Literatur, „als kleine Literatur, die sich einer ‚großen Sprache‘ bedient“, eine Literatur des *doppelten* Randes ist:

Als Rand der Minderheit ist sie einerseits der rumänischen Staatsmitte untergeordnet, von deren Eingriffen und Entscheidungen abhängig. [...] Als Sprachrand ist diese Literatur in ihren Ausdrucksformen dem fernen kulturellen Zentrum, der deutschen Sprachmitte zutiefst verpflichtet. Die politischen, wirtschaftlichen, kulturellen Beziehungen der beiden Mitten schreiben an der Beschaffenheit des doppelten Randes gleichsam mit.⁷⁵

Einen Definitionsversuch des Begriffes „rumäniendeutsche Literatur“ unternimmt auch Heinz Stănescu, der in den Fünfzigerjahren den deutschsprachigen Literaturbetrieb in Rumänien ideologisch überwachte. Im Einklang mit der damaligen kommunistischen Parteiideologie liefert Stănescu folgende Definition:

⁷³ Markel, Michael: „*Ich wohne in Europa/Ecke Nummer vier*“: *Identitätsprobleme einer Minderheitenliteratur im Spiegel der siebenbürgisch-deutschen Literaturgeschichte*. In: Schwob, Anton (Hg.): *Die deutsche Literaturgeschichte Ostmittel- und Südosteuropas von der Mitte des 19. Jahrhunderts bis heute. Forschungsschwerpunkte und Defizite*. München: Verlag Südostdeutsches Kulturwerk 1992, S. 163-175, hier S. 164.

⁷⁴ Ebenda, S. 165.

⁷⁵ Vgl. Motzan, Peter: *Die Szenerien des Randes: Region, Insel, Minderheit. Die deutsche(n) Literatur(en) in Rumänien nach 1918 – ein kompilatorisches Beschreibungsmodell*. In: Grunewald, Eckhard – Sienerth, Stefan (Hg.): *Deutsche Literatur im östlichen und südöstlichen Europa*. München: Verlag Südostdeutsches Kulturwerk 1997, S. 73-102, hier S. 99.

Rumäniendeutsche Literatur ist die deutsche Literatur der mitwohnenden Nationalität. Die Dominante dieses Schrifttums liegt in dem Bestreben, die einmaligen Gegebenheiten des Zusammenlebens mit dem rumänischen Volk und den anderen mitwohnenden Nationalitäten, die gesamte Komplexität des wechselseitigen Rezipierens mit den von der sprachlichen und kulturellen Gemeinsamkeit mit den anderen deutschsprachigen Literaturen bedingten Mitteln zu gestalten.⁷⁶

Es ist augenscheinlich, dass sich die damals herrschende Ideologie in der Begriffsdefinition widerspiegelt. Es wird vor allem die territoriale Bindung an den rumänischen Raum und an das rumänische Volk betont sowie das (friedliche) Zusammenleben der „mitwohnenden Nationalitäten“⁷⁷ und dessen Einfluss auf das literarische Leben. Zwar wird auch die sprachliche und kulturelle Bindung an den deutschen Sprachraum erwähnt, doch das Hauptgewicht liegt auf der Beziehung zu Rumänien.⁷⁸

In den späten Achtzigerjahren, als viele deutschsprachige Autoren aus Rumänien nach Deutschland kamen (es handelt sich vor allem um die Autoren aus dem Umfeld der *Aktionsgruppe Banat*, wie Herta Müller, Werner Söllner oder Richard Wagner), wurde die Debatte um den Begriff „rumäniendeutsche Literatur“ wiederbelebt. Im Oktober 1989 fand in Marburg eine Tagung mit dem Titel *Nachruf auf die rumäniendeutsche Literatur* statt, bei der darüber diskutiert wurde, ob es noch eine rumäniendeutsche Literatur gebe.

Die Autoren der jüngeren rumäniendeutschen Literatur distanzieren sich von der Bezeichnung „rumäniendeutsch“. Werner Söllner vertritt die Meinung, dass „der Begriff rumäniendeutsche Literatur, über das rein Deskriptive hinaus – was die Herkunft der Autoren betrifft – kaum wirkungsvoll genutzt werden kann.“⁷⁹ Richard Wagner bezeichnet diesen Terminus als „Kunstwort“, als politischen Begriff, der etwas beschreibt, das es erst seit 1919 als Ergebnis der Friedensverträge nach dem Ersten Weltkrieg gibt, und distanziert sich zugleich davon:

⁷⁶ Stănescu, Heinz: *Zum Begriff der „rumäniendeutschen Literatur*. In: *Forschungen zu Volks- und Landeskunde*. București: Editura Academiei 18 (1975) 1, S. 106-113, hier S. 107.

⁷⁷ Nach dem zweiten Weltkrieg wurde in Rumänien der Begriff „nationale Minderheit“ durch den Begriff „mitwohnende Nationalität“ (*naționalități conlocuitoare*) ersetzt. Schon in der Verfassung von 1948 wird die deutsche Minderheit (wie auch die anderen Minderheiten des Landes) als „mitwohnende Nationalität“ bezeichnet. Die Verfassung von 1965 übernimmt diese Bezeichnung. Erst in der Verfassung von 1991 wird der Begriff „nationale Minderheit“ (*minorități naționale*) wieder verwendet.

⁷⁸ Vgl. auch Bozzi, Paula: *Der fremde Blick. Zum Werk Herta Müllers*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2005, S. 21.

⁷⁹ Vgl. Podiumsdiskussion mit Werner Söllner. In: *Entstehung und Auflösung einer literarischen Gruppe*. Podiumsdiskussion. Moderation: Jochen Hieber. In: Solms, Wilhelm: *Nachruf auf die rumäniendeutsche Literatur*. Marburg: Hitzeroth, 1990, S. 265-287, hier S. 268.

Wir haben uns nicht empfunden als Teil der rumäniendeutschen Literatur, sondern als eine Art anti-rumäniendeutsche Literatur. Habe mich von Anfang an wohler gefühlt in der deutschsprachigen Literatur als Gesamtheit, wo es Autoren gab von Brecht über Bobrowski bis Celan usw. und ich war nie zu Hause in der rumäniendeutschen Literatur von Adam Guttenbrunn bis Erwin Wittstock. Mit diesen Leuten wollte ich eigentlich nicht in einer Literatur sein und möchte es auch heute nicht sein.⁸⁰

Franz Hodjak behauptet in einem Interview mit Stefan Sienerth,⁸¹ dass von einer rumäniendeutschen Literatur nach 1990 nicht mehr gesprochen werden könne, da diese ein abgeschlossenes Kapitel der Literaturgeschichte sei:

Für eine Literatur muß es so etwas wie einen Betrieb geben, Rahmenbedingungen, und dafür fehlen alle Voraussetzungen. Es gibt ja keine einschlägigen Institutionen, die einen rumäniendeutschen Literaturbetrieb tragen könnten [...] Selbst die Bücher, die wir hier schreiben und veröffentlichen, gehören nicht mehr zur rumäniendeutschen Literatur, wieso auch? Eine rumäniendeutsche Literatur kann es in Deutschland nicht geben.⁸²

Diesem Gedanken ist jedoch kritisch gegenüberzustehen, denn man kann die Existenz der rumäniendeutschen Literatur nicht ausschließlich an einen geographischen Raum binden.⁸³ Charakteristische Eigenschaften der Werke, wie z.B. Themenwahl und Sprache, sind Beweise dafür. Zudem werden auch heute noch – zwanzig Jahre nach der Auswanderung – diese Autoren als „rumäniendeutsche“ Schriftsteller wahrgenommen und bezeichnet.

In Deutschland begann man in den Neunzigerjahren, nach der politischen und sozialen Wende in Osteuropa, für die aus dem Ostblock stammenden deutschsprachigen Autoren, so auch für die rumäniendeutschen, mehr Interesse zu zeigen. Schriftsteller wie Herta Müller, Richard Wagner, Hans Bergel oder Franz Hodjak wurden in das deutsche literarische Leben mit großem Interesse aufgenommen, namhafte Verlage wie Fischer, Rotbuch, Rowohlt oder Suhrkamp publizierten ihre Bücher. Nur wenige dieser Autoren distanzieren sich in ihren in Deutschland entstandenen Büchern von der rumäniendeutschen Thematik, die meisten dagegen lösen sich nicht von der Vergangenheit und behandeln weiterhin Themen, die das Leben in Rumänien schildern bzw. die Frage der Ankunft und der Anpassung (oder ihr Scheitern) in Deutschland.

⁸⁰ Ebenda, S. 270.

⁸¹ Sienerth, Stefan: „Von der Suche nach einem Ort.“ *Franz Hodjak im Gespräch mit Stefan Sienerth*. In: *Südostdeutsche Vierteljahresblätter* 45 (1996), Heft 1, S. 9-18.

⁸² Ebenda, S. 17.

⁸³ Vgl. auch Bozzi, Paula: *Der fremde Blick. Zum Werk Herta Müllers*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2005, S. 20.

Die Frage, ob heute überhaupt noch von einer „rumäniendeutschen Literatur“ gesprochen werden kann, ist berechtigt. Denn die Existenzberechtigung einer Literatur ist davon abhängig, ob sie als System funktionieren kann (darauf wird auch in dem oben angeführten Zitat von Hodjak hingedeutet). Dazu gehören sinngemäß Autoren, dazu bedarf es aber auch eines Lesepublikums, literarischer Institutionen und der Literaturkritik. All das war bis 1989 für die deutschsprachige Bevölkerung in Rumänien gegeben: Es gab eine Vielzahl von Autoren, literarische Kreise (von denen die bekannteste die *Aktionsgruppe Banat* ist), ein interessiertes Publikum, Verlage wie der Bukarester Kriterion- oder der Klausenburger Dacia-Verlag, literarische Zeitschriften wie *Neue Literatur* oder *Karpatenrundschau* sowie kompetente Literaturkritiker. Nach 1989 aber – dem Jahr des geschichtlich-sozialen Umbruchs in Rumänien – veränderte sich die Lage radikal, deshalb kann dieses Jahr mit Recht als Wendepunkt nicht nur in der Politik Rumäniens, sondern auch in der rumäniendeutschen Literatur betrachtet werden. Innerhalb weniger Jahre drohte der deutschsprachigen Literatur *in* Rumänien das Aussterben: Der Exodus der deutschen Bevölkerung in die Bundesrepublik begann bereits Mitte der Achtzigerjahre, massenweise verließen die Deutschen aus Rumänien ihre alte Heimat jedoch Anfang der Neunzigerjahre. 1992 verließ auch Franz Hodjak Rumänien, als einer der letzten deutschsprachigen Autoren. Dennoch kann behauptet werden, dass die rumäniendeutsche Literatur weiter lebt – *in* Rumänien aber auch *außerhalb* der Grenzen Rumäniens: Die Werke der heute in Deutschland lebenden Schriftsteller, die weiterhin um „rumäniendeutsche Themen“⁸⁴ kreisen und die intensive Beschäftigung der Literaturwissenschaftler mit diesen Werken, das Lesepublikum, das sich zwar hauptsächlich nach Deutschland verlagert hat, doch weiterhin viel Interesse an dieser Literatur zeigt, sind lebendige Beweise dafür. Literarische Zeitschriften aus Deutschland und Rumänien (*Südostdeutsche Vierteljahresblätter*, *Banatica. Beiträge zur deutschen Kultur* oder die *Zeitschrift der Germanisten Rumäniens*) bemühen sich um die Vermittlung der rumäniendeutschen Literatur, Kultur und Geschichte.⁸⁵

In Rumänien leben und arbeiten heute noch deutschsprachige Autoren, darunter sollten vor allem Joachim Wittstock, Egnald Schlattner oder Carmen Puchianu erwähnt werden. Es gibt Versuche, die deutschsprachige Literatur in Rumänien künstlich

⁸⁴ Sterbling, Anton: *Zum Abschied einer Minderheit. Gedanken zum „Nachruf auf die rumäniendeutsche Literatur“*. In: *Südosteuropa. Zeitschrift für Gegenwartsforschung*. 40/1991, S. 211-223.

⁸⁵ Vgl. auch Rădulescu, Raluca: *Europäertum des Inseldaseins. Identitäts- und Alteritätsbewusstsein in Hans Bergels Werk*. Dissertation. Universität Bukarest 2007, S. 22.

fortzuführen bzw. neu zu beleben: Man denke hier an den 1992 in Temeswar gegründeten Literaturkreis *Staffette* oder an den 2009 ins Leben gerufenen *Literaturkreis-Hermannstadt*. Die Mehrzahl der Mitglieder dieser Gruppen gehören allerdings nicht zur deutschen Minderheit, es sind (rumänische bzw. ungarische) Autoren, die die deutsche Sprache als Fremdsprache erlernt haben.

Anton Sterbling bemerkt in seinem Aufsatz *Zum Abschied einer Minderheit. Gedanken zum „Nachruf auf die rumäniendeutsche Literatur“*, dass es gleich zwei rumäniendeutsche Literaturen gebe, eine in der Bundesrepublik Deutschland und eine in Rumänien.⁸⁶

Es stellt sich also Frage, welche Autoren man zur rumäniendeutschen Literatur zählen kann. Diejenigen, die in Rumänien als Mitglied der deutschsprachigen Minderheit geboren wurden, hier aufgewachsen sind und ihre Bücher hier geschrieben haben oder auch diejenigen, die ihre (geographische) Heimat verlassen haben und in einem anderen Land ihre Werke publizieren? Gehören auch diejenigen Autoren zur rumäniendeutschen Literatur, die als Angehörige der rumänischen oder ungarischen Bevölkerungsgruppe aus Rumänien die deutsche Sprache als Fremdsprache erlernt haben, ihre Werke jedoch in deutscher Sprache verfassen?

In der vorliegenden Arbeit wird der Terminus „rumäniendeutsche Literatur“ auf alle in Rumänien in deutscher Sprache geschriebenen Texte angewandt bzw. auf Texte, die zwar außerhalb der Grenzen Rumäniens entstanden sind, aber von Autoren und Autorinnen stammen, die vor 1989 das Land verlassen mussten oder nach 1990 ausgewandert sind, die jedoch aufgrund der behandelten Themen einen deutlichen Rumänienbezug aufweisen. Dabei schließe ich mich den Auffassungen von René Kegelmann an, der den Begriff *rumäniendeutsche Literatur* sowohl auf die in Rumänien als auch auf die in der BRD entstandene Literatur anwendet, denn „in dem Begriff *rumäniendeutsche Literatur* ist die Prägung durch die rumänische Umgebung und der Bezug zur deutschen Literatur und Sprache erhalten.“⁸⁷

Das Erleben des Minderheitendaseins, dessen Zwänge und Widersprüche und der ständige Balanceakt „zwischen zwei Nationalliteraturen“⁸⁸ prägen die Themenwahl und

⁸⁶ Vgl. Sterbling, Anton: *Zum Abschied einer Minderheit. Gedanken zum „Nachruf auf die rumäniendeutsche Literatur“*. In: *Südosteuropa. Zeitschrift für Gegenwartforschung*. 40/1991, S. 211-223, hier S. 214.

⁸⁷ Kegelmann, René: *„An den Grenzen des Nichts, dieser Sprache...“*. Zur Situation rumäniendeutscher Literatur der achtziger Jahre in der Bundesrepublik Deutschland. Bielefeld: Aisthesis Verlag 1995, S. 19.

⁸⁸ Vgl. Csejka, Gerhardt: *Bedingtheiten der rumäniendeutschen Literatur. (Versuch einer soziologisch-*

den Stil der rumäniendeutschen Autoren. Im Folgenden soll die Sondersituation der Minderheitenautoren dargestellt werden, was sich bei dem Verständnis der pluralen Identifikationen als hilfreich erweist.

2.2.2. Der Status des Minderheitenautors

In dem Essay *Kisebbségi író: Közép-Európa „vándora”*⁸⁹ (*Der Minderheitenautor: Mitteleuropas „Wanderer”*) stellt sich der in Serbien lebende ungarische Schriftsteller János Bányai die Frage, ob es überhaupt möglich sei, das Portrait eines Minderheitenautors (auch nur in groben Zügen) zu zeichnen und ob neben dem „Autorenportrait“ die Einschränkung einen Sinn habe, dass dieses virtuelle Portrait nicht einem „nationalen“, sondern einem „minderheitlichen“ Schriftsteller gehört. Einem Schriftsteller also, der zwischen den Grenzen eines *anderen* Landes und in einer Sprache schreibt, die für die Mehrheitsnation fremd klingt und die im Kontext einer fremden literarischen Tradition steht. Zugleich kann der Minderheitenautor nicht wie der Exilautor behaupten, dass er *zeitweilig* auf fremdem Boden lebt, denn sein Geburtsort, seine Heimat ist weder im Ausland noch eine frei gewählte Heimat, sondern das Produkt des bizarren Spiels der Geschichte, vor der er nicht fliehen kann. Die Situation des Minderheitenautors hat einen doppelten Charakter. Einerseits ist sie von vornherein nachteilig: Der Minderheitenautor steht nur zu einem kleinen Teil seines Volkes in direktem Kontakt, die „Mutternation“ ist in einem anderen Land und die Mehrheitsnation kann ihn nicht oder nur mittelbar (durch Übersetzung) verstehen. Er lebt in einem doppelten Anziehungskreis: Durch seine Sprache, seinen Geist und die kulturelle Tradition fühlt er sich als Teil der in einem anderen Land lebenden Bevölkerung, während er sich zugleich als Teil der Mehrheitsnation in seinem Geburtsland betrachtet. Er schöpft seine Themen aus seiner Umgebung, dadurch entsteht der Nachteil, dass er von dem potentiellen Lesepublikum der „Mutternation“ nur begrenzt verstanden werden kann bzw. ihm nur wenig Interesse entgegen gebracht wird.⁹⁰ Er befindet sich also ständig an der Grenze, in einem kulturellen Zwischenraum – was in vielen Fällen eine Identitätskrise nach sich zieht. Andererseits ist der Minderheitenstatus

historischen Deutung). In: *Neue Literatur* 24 (1973), H. 8, S. 25-31, hier S. 25.

⁸⁹ Bányai, János: *Kisebbségi író: Közép-Európa „vándora”*. [*Minderheitenautor: der „Wanderer” Mitteleuropas*]. In: Bányai, János: *Kisebbségi magyaróra*. [*Minderheitliche Ungarischstunde*]. Novi Sad: Forum 1996, S. 68.

⁹⁰ Ebenda, S. 68.

bereichernd, denn indem man sich in zwei (oder mehreren) Kulturen bewegt, erkennt und versteht man selbst die verborgenen Facetten der fremden Kultur. Man übernimmt – bewusst oder unbewusst – Wörter, bildhafte Ausdrücke, typische Satzkonstruktionen aus der Sprache der mitwohnenden Nation(e)n, so erfinden die Minderheitenautoren häufig eine eigene, sehr originelle Sprache, deren Bildhaftigkeit genau aus dieser Berührung stammt.

Die in Rumänien geborenen deutschsprachigen Autoren, die seit Mitte der Achtzigerjahre fortwährend nach Deutschland emigrierten und in dem dortigen literarischen Leben Fuß zu fassen versuchten, sahen sich also mit einem wichtigen Problem konfrontiert: Ihre Sprache ist jetzt die Mehrheitssprache, doch ihre „mitimportierten“ Themen bleiben dem Publikum weiterhin fremd. So erfuhren sie – außer einigen Einzelfällen wie Herta Müller, Richard Wagner, Werner Söllner oder Franz Hodjak – wenig oder gar keine Resonanz. Die oben genannten Autoren fanden den Weg zum deutschen Lesepublikum, da sie die regionalistischen Tendenzen überwinden und sich den Blick „für die kontinentalen Dimensionen der Veränderungen seit 1989“⁹¹ bewahren konnten.

Ulrich van Loyen spricht in seinen *Überlegungen zur Rezeption rumäniendeutscher Literatur zwischen 1989 und 2000* über die Sondersituation dieser Autoren und bemerkt:

Als Autor in Rumänien, der vornehmlich für rumäniendeutsche Leser schreibt, ist er ein interessanter Exot; als Vagabund auf der Grenzlinie hat er für die 'deutsche' Literatur einzustehen, die es innerhalb des umgrenzten Bereichs selbst nicht mehr gibt. [...] Er kommt aus einem Schwellengebiet und ist Sprecher einer Schwellenlage.⁹²

Das doppelte Identitätsbewusstsein, einerseits als Angehöriger zur deutschen Minderheit und andererseits als „Deutscher“, wird programmatisch von Richard Wagner folgendermaßen charakterisiert:

Ich habe, was ganz wichtig ist, für mich auch und für meine Vorstellungen, nicht

⁹¹ Lützel, Paul M.: *Multikulturelles, Postkoloniales und Europäisches in der Postmoderne: Zur Internationalität der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. In: Turk, Horst – Schultze, Brigitte – Simanowski, Roberto (Hg.): *Kulturelle Grenzziehungen im Spiegel der Literaturen: Nationalismus, Regionalismus, Fundamentalismus*. Göttingen: Wallstein 1998, S. 104-121, hier S. 117.

⁹² Loyen, Ulrich van: *Nullrunden und andere Präzedenzfälle der Subjektivität. Überlegungen zur Rezeption rumäniendeutscher Literatur zwischen 1989 und 2000*. In: *Spielgelungen*, 1 (2006), Heft 1, München. Im Internet unter: <http://www.horstsamson.de/hs.php?id=44> [Zugriff: 12.03.2010.]

versucht, ein Westdeutscher zu werden, auch nicht versucht, ein westdeutscher Schriftsteller zu werden, sondern in meinem Selbstverständnis war ich immer ein deutscher Schriftsteller, aber ein deutscher Schriftsteller aus diesem ostmitteleuropäischen Zusammenhang, aus dieser habsburgischen Region, dem Banat. Das bin ich auch weiter geblieben [...] Ich empfinde mich heute im Grunde als ein deutscher Schriftsteller mit einem europäischen Hintergrund.⁹³

Die heute in Deutschland lebenden, aus Rumänien stammenden Autoren wehren sich gegen Bezeichnungen wie „rumäniendeutsche“, „deutsch-rumänische“ Autoren, „deutschstämmige Rumänen“, die sie als restriktive Zuordnung empfinden, denn „ihr Selbstbehauptungswille zielt auf ästhetische Bewertung ohne Rabatt.“⁹⁴ Dieter Schlesak bemerkt, dass manche schon den Namen „rumäniendeutsch“ als Stigma empfinden.⁹⁵ Und trotzdem ist für die Bezeichnung dieser Literatur dieser Begriff der am besten geeignete, denn er deutet sowohl auf die Herkunft als auch auf die Themenwahl oder den Umgang der Autoren mit der Sprache hin.

Für Autoren, die aus verschiedenen Gründen ihre Heimat verlassen mussten, ist Identität zwangsläufig ein zentrales Problem. Was und wo ist Heimat? Was ist Identität? Fragen, auf die viele Menschen, die ihre Heimat verlassen haben, stets eine befriedigende Antwort suchen. Fragen, die von Franz Hodjak einfach beantwortet werden: Er sei heimatlos und fühle sich damit gut, die Heimatlosigkeit sei seine Identität.⁹⁶ Diese ironische Selbstdarstellung soll hier jedoch kritisch betrachtet werden, denn obwohl Hodjak die Identitäts- und Heimatlosigkeit zum Kernpunkt seines gesamten literarischen Schaffens macht und sich dazu in mehreren Interviews und Essays plakativ äußert, beweist die Themen- und Stoffwahl seiner Werke, dass er sich von Siebenbürgen und von der Identität eines Minderheitlers nicht lösen kann – weder in den Werken *vor* noch in denen *nach* seiner Ausreise. Hodjak versucht also in seinen fiktionalen Texten eine negative Identität narrativ zu konstruieren, indem er mithilfe der literarischen Gestaltung des Outsider-Daseins seiner Protagonisten die eigene Heimat- und Identitätslosigkeit thematisiert.

⁹³ Jass, Walter: *Ein ostmitteleuropäischer Zusammenhang bleibt... Gespräch mit dem Dichter und Schriftsteller Richard Wagner*. In: *Allgemeine Zeitung für Rumänien*, 01.11.1996.

⁹⁴ Motzan, Peter: „Denn bleiben ist nirgends“. *Der Lyriker Werner Söllner im Kontext seiner Generation*. In: *Zeitschrift der Germanisten Rumäniens* 13-14 (2004-2005), Heft 25-26/27-28, S. 440-455. Im Internet unter: <http://www.e-scoala.ro/germana/petermotzan26.html> [Zugriff: 27.05.2010.]

⁹⁵ Vgl. Schlesak, Dieter: *So nah, so fremd. Heimatlegenden. Prosa und Essay*. Dinklage: AKG-Verlag 1995. Im Internet unter: <http://transsylvania.tripod.com/sonahhp.html> [Zugriff: 12.03.2010.]

⁹⁶ Dieser Gedanke ist sowohl in den literarischen Werken Hodjaks anzutreffen als auch in den nonfiktionalen Texten (Interviews, Essays, Notizen).

Soziale und kulturelle Identitäten beziehen sich auch auf bestimmte Räume und Orte, bemerkt Kerstin Hein,⁹⁷ sie sind also in sozialen und kulturellen Räumen verwurzelt. Im Zeitalter der Globalisierung und der Postmoderne kann Heimat (sowohl im geographischen als auch im kulturellen Sinne) nicht mehr als etwas Objektives und Unveränderliches verstanden werden, sondern als subjektives Konstrukt.⁹⁸ Die Heimat ist also nicht einfach und selbstverständlich gegeben, vielmehr ist sie eine individuelle Leistung: Sie muss gefunden, bestimmt und gestaltet werden. In diesem Zusammenhang spricht Beate Mitzscherlich über den individuellen Prozess des Heimat-machens.⁹⁹

Fremdsein im eigenen Land, die vergebliche Suche nach der Heimat nach der Auswanderung aus einer Heimatlosigkeit in die muttersprachliche Fremde ist ein Thema, das die rumäniendeutschen Autoren intensiv beschäftigt. Manche Autoren erkennen die einzig existierende Heimat in der Sprache, da nur sie Zuflucht bieten könne. „Heimat ist das, was gesprochen wird“¹⁰⁰ behauptet die Nobelpreisträgerin Herta Müller, die in ihren Werken dieses „Dazwischen“ mit einer äußerst subtilen Sprache thematisiert. Ihre besondere Sprachbewusstheit kommt aus dem Minderheitenstatus, aber auch aus „einer gefahrvollen zensurüberwachten Diktatursphäre, bei der jedes Wort zum Verhör und zum Gefängnis führen konnte.“¹⁰¹

Franz Hodjak hat eine untypische Bindung (oder Nicht-Bindung) zur Heimat. Denn nach dem Verlassen des geographischen und kulturellen Raumes, in den er hineingeboren und in dem er bis zu seinem 48. Lebensjahr gelebt hat, äußert er sich in seinen Essays bzw. den zahlreichen Interviews wiederholt dazu, dass er keine neue Heimat finden kann (bzw. will) und sich auch keine konstruieren möchte. Die Heimatlosigkeit und die Fremdheit werden nicht als Fragmentierung der Identität erlebt, sondern vielmehr als eine Bereicherung. Der Verlust der Heimat führe bei ihm nicht zur Destabilisierung der Identität, die Fremde sei ihm also auch kein Ort des Unvertrauten. In der Heimatlosigkeit sieht er die Freiheit – das Freisein von allen Zwängen der Geschichte, der Gesellschaft.

⁹⁷ Vgl. Hein, Kerstin: *Hybride Identitäten: Bastelbiografien im Spannungsverhältnis zwischen Lateinamerika und Europa*. Bielefeld: Transcript 2006, S. 70.

⁹⁸ Vgl. Mitzscherlich, Beate: *Heimat ist etwas, was ich mache. Eine psychologische Untersuchung zum individuellen Prozess von Beheimatung*. Pfaffenweiler: Centaurus Verlag 1997, S. 43.

⁹⁹ Vgl. auch Hein, Kerstin: *Hybride Identitäten: Bastelbiografien im Spannungsverhältnis zwischen Lateinamerika und Europa*. Bielefeld: Transcript 2006, S. 72.

¹⁰⁰ Müller, Herta: *Heimat ist das, was gesprochen wird. Rede an die Abiturienten des Jahrgangs 2001*. 2. Aufl. Blieskastel: Gollenstein 2009.

¹⁰¹ Schlesak, Dieter: *Über Herta Müller: Werk von profunder Aktualität*. In: *Siebenbürgische Zeitung*, 15.11.2009. Im Internet unter: <http://www.siebenbuerger.de/zeitung/artikel/kultur/9443-dieter-schlesak-ueber-herta-mueller-werk.html> [Zugriff: 12.08.2010.]

Was die Heimat bzw. Heimatlosigkeit für Hodjak bedeutet, kann den folgenden Zeilen des Essays *Weder Flucht noch Ankunft* entnommen werden, in denen der Autor ironisch über seine „Heimatlosigkeit im Plural“ spricht:

Einmal fragte mich auf der Buchmesse eine Journalistin, wie man sich fühlt, wenn man zwei Heimaten hat, und wie man mit diesem Gefühl zurechtkommt. Ich war über alle Maßen verblüfft, weil ich das Wort Heimat zum ersten Mal im Plural hörte. Ich versicherte ihr, daß ich nicht nur keine zwei Heimaten besäße, sondern überhaupt keine. Zu Hause, sozusagen, angekommen, schlug ich in Wörterbüchern nach. Das Ergebnis war, daß die Wörterbücher mich belehrten, Heimat, weiblich, (selten) Heimaten. Nun, zu dieser Seltenheit gehöre ich wahrlich nicht. Ich gehöre eher zu einer anderen Seltenheit. Ich habe nie eine Heimat besessen und nie eine Heimat vermißt. Vielleicht bin ich doppelt heimatlos, was natürlich ein Nonsens wäre, weil es in den Wörterbüchern die Heimatlosigkeit nur in der Einzahl gibt. Keine Klammer, die den Plural einräumen würde, (selten) Heimatlosigkeiten. Auch der Mannheimer Duden unterläßt das, obwohl ich dieses Standardwerk über alles schätze, selbst wenn es mich ignoriert, aus Gründen, die ich nie erfahren werde, weil ich ja nicht so vermessen bin, eine so wichtige Instanz zu fragen, weshalb sie die Möglichkeit ignoriert, daß man zwei Heimatlosigkeiten besitzen könnte. Ich betone, zwei, da jede dieser beiden Heimatlosigkeiten etwas anderes bedeutet. Meine rumänische Heimatlosigkeit ist etwas ganz anderes als meine deutsche Heimatlosigkeit. Also gibt es doch Fälle, in denen die Heimatlosigkeit auch einen Plural braucht, wenn auch nur ganz selten.¹⁰²

Diese Behauptung mag überraschen, vor allem, da die Aussage von einem rumäniendeutschen Schriftsteller stammt. Viele Minderheitenautoren aus Rumänien behandeln dieses Thema entweder mit Nostalgie, wie im Falle von vielen, nach Deutschland emigrierten Autoren, oder mit melancholischem Rückblick in die Vergangenheit, wie das bei einigen in Rumänien Gebliebenen zu beobachten ist (man denke hier vor allem an Ursula Bedners oder an Eginald Schlattner). Franz Hodjak verfällt nicht in jene sentimentale Heimatnostalgie, die alles verklärt, was mit der deutschen Sprache oder der deutschen Geschichte in Zusammenhang steht. Er betrachtet die Heimat distanziert und ironisch und sich selbst als „Wanderzigeuner“, der nicht gern an einem Ort verharret, der ständig die Gegend wechseln muss. In einem Gespräch, das die Verfasserin der Arbeit mit Hodjak geführt hat, äußert sich der heute in Hessen lebende Autor folgendermaßen:

¹⁰² Hodjak, Franz: *Weder Flucht noch Ankunft*. In: *Weltwoche*. (Supplement), 10.10.1995, S. 8.

Heimatverbundenheit oder Verbundenheit an einem Ort verschließt die Augen [...]. Für mich wäre Heimat ein Bund, eine Bindung, eine Blindheit [...]. Das Verharren in einer Heimat verschließt den Bewusstseinshorizont und Erfahrungshorizont. Das ständige Herumströmen von Ort zu Ort erweitert unwahrscheinlich das Bewusstsein, die Kenntnis.¹⁰³

Heimat, Vertrautheit, Geschichte, Muttersprache sind Begriffe, die die Identität eines jeden prägen. Das Fremde, das Neue, das Ausbrechen aus allem Vertrauten werden für den Schriftsteller und den Menschen Franz Hodjak zu Identifikationsmerkmalen. Das Gefühl, sich selbst fremd zu sein ist in den Schlusszeilen des Gedichts *hafen Mangalia* herauszulesen:

und zuweilen
berührst du ganz zufällig
dein leben, diesen wirklich
fremden gegenstand.¹⁰⁴

Auch in den Romanen und Erzählungen sind die Fahrt und das Fremdsein wiederkehrende Motive, die Protagonisten (Alter Egos des Autors) irren in der Welt umher und entwickeln keine Heimatgefühle. Weder Rumänien noch Siebenbürgen, noch Deutschland – keinen Ort, an dem sie leben – betrachten sie als „Heimat“. Diese Orte sind für sie Lebensräume, Wohnorte, Adressen, wo sie sich zwar gut fühlen, wo sie jedoch ständig das Bedürfnis haben auszubrechen, wegzugehen. Bewegungsfreiheit wird zum Synonym für Glück, Identitätslosigkeit wird als Leben ohne Zwänge empfunden.¹⁰⁵

Die Freiheit ist für Franz Hodjak die „Freiheit der Identitätslosigkeit“, zugleich aber auch die Freiheit, über die eigenen, fiktional ständig neu gestalteten Identitäten erzählen zu können.

Die Selbstbezeichnung als Heimat- und Identitätsloser, als Fremder prägt das gesamte literarische Werk Franz Hodjaks. Ironisch äußert er sich zum unveränderbaren Minderheitendasein, indem er sagt:

In Rumänien gehörte ich einer Minderheit an, der deutschen Minderheit. Und in Deutschland gehöre ich nun wieder zu einer Minderheit, zu der der Eingewanderten, der Fremden. Doch ich gehöre keinesfalls zu jenen, die in

¹⁰³ Mit Franz Hodjak habe ich drei Gespräche geführt (am 25. Oktober 2005 und am 25. Mai 2009 in Klausenburg bzw. am 27. November 2007 in Hermannstadt), deren Transkription demnächst im Klausenburger Mega-Verlag veröffentlicht wird.

¹⁰⁴ Hodjak, Franz: *hafen Mangalia*. In: ders.: *Siebenbürgische Sprechübung*, S. 79.

¹⁰⁵ Vgl. u.a. Hodjak, Franz: *Ein Koffer voll Sand*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2003, S. 34. bzw. 171.

Selbstmitleid verfallen und klagen, sie hätten mit dem Weggang aus dem Land ihres Ursprungs ihre Heimat verloren. Das ist nämlich allemal ein Trugschluß. Denn wäre man in dem Land, aus dem man emigriert ist, tatsächlich beheimatet gewesen, hätte man es nicht verlassen. Dieser Trugschluß, glaube ich, basiert allein auf der Tatsache, daß man mit seiner alten Heimatlosigkeit besser umgehen konnte, als man es mit seiner neuen Heimatlosigkeit kann.¹⁰⁶

Dass Hodjak in seinen Werken stets über die eigene Person und Geschichte (zwar fikionalisiert und stark ironisiert) zu erzählen versucht und seine Romanhelden als die eigenen Alter Egos konzipiert, beweist auch die Tatsache, dass zahlreiche Gedanken (Auffassungen von Heimat, Auswanderung, Identitätslosigkeit), die der Autor in Interviews geäußert hat, in den Romanen und Erzählungen wortwörtlich als Aussagen der Protagonisten wiederkehren. Als Beispiel für das Phänomen des Selbstzitats soll an dieser Stelle eine Passage aus dem Roman *Ein Koffer voll Sand* stehen, in der die zentrale Botschaft des oben angeführten Gedanken wiederholt wird:

[...] ich gehöre keinesfalls zu jenen, die in Selbstmitleid verfallen [...]. Nein, ich gehöre nicht zu denen, [...] die mit dem Weggang aus dem Land ihres Ursprungs behaupten, ihre Heimat verloren zu haben, nein, zu denen gehöre ich nicht. [...] Ich, jedenfalls, [...] behaupte, das ist allemal ein Trugschluß, denn [...] wäre man in dem Land, aus dem man emigriert ist, tatsächlich beheimatet gewesen, hätte man es nicht verlassen. Und dieser Trugschluß [...] basiert allein auf der Tatsache, daß man mit seiner alten Heimatlosigkeit besser umgehen konnte, als man es mit seiner neuen Heimatlosigkeit kann.¹⁰⁷

Frei von den Ketten der Identitätsbezeichnung jedweder Art und der Heimatgebundenheit konstruiert sich Hodjak in seinen Werken das Bild eines ständig unterwegs seienden Außenseiters, eines „Wahlzigeuners“, der nirgends und überall zu Hause ist – ein Gefühl, das Hodjak bewusst erlebt und aus dem er seine literarischen Themen schöpft. Heimat – wie auch die Identität – wird in den Werken narrativ geschaffen: Was und wie erzählt wird, wird schließlich zur eigentlichen Heimat, einem fiktiven Ort, den nur die Literatur bieten kann.

¹⁰⁶ Hodjak, Franz: *Weder Flucht noch Ankunft*. In: *Weltwoche*. (Supplement), 10.10.1995, S. 8.

¹⁰⁷ Hodjak, Franz: *Ein Koffer voll Sand*, S. 34f.

3. Historisch-politische Rahmenbedingungen der rumäniendeutschen Literatur

An dieser Stelle ist ein kurzer Exkurs über die literarische Zensur angebracht und damit über die Überwachung des kulturellen Lebens vor 1989 in Rumänien, die für das gesamte literarische Leben, die Produktion, die Distribution und die Rezeption von literarischen Texten von konstitutiver Bedeutung war. Die Kenntnis der Entwicklungsgeschichte und der Funktion der Zensur ist eine Voraussetzung für das Verständnis der vor 1989 entstandenen Werke von Franz Hodjak. Es soll jedoch bemerkt werden, dass eine tiefgründige Untersuchung dieser Problematik den Rahmen der Arbeit sprengen würde. Es werden jedoch einige der wichtigsten Merkmale besprochen, um eine Perspektive auf die weiteren Untersuchungen zu eröffnen.

3.1. Die Zensur – eine Begriffsklärung

Zensur im weitesten Sinne ist die institutionalisierte, mit Zwangsgewalt ausgestattete Möglichkeit, bestimmte Gedankenäußerungen in Wort, Bild oder Schrift, die sich an die Allgemeinheit richten, zu unterbinden. Sie ist als staatliche Überwachung und Unterdrückung von Veröffentlichungen im Druck, Bild und Funk zu verstehen.¹⁰⁸

Im Sprachgebrauch umfasst der Begriff Zensur zugleich Bewertung als auch Verbot. Ulla Otto definiert die Zensur als die autoritäre Kontrolle mündlicher, schriftlicher oder bildlicher Aussagen, die „direkt oder mit Hilfe von Druckerpresse, Massenmedien oder sonstiger Techniken interpersonaler Kommunikation verbreitet werden können.“¹⁰⁹ Andere Quellen¹¹⁰ äußern sich ähnlich, so dass hier zusammenfassend gesagt werden kann, dass die Zensur ein durch staatliche oder private Institutionen eingesetztes Verfahren zur

¹⁰⁸ Vgl. Artikel *Zensur*. In: *dtv Lexikon in 20 Bänden*. Band 20. Mannheim: Deutscher Taschenbuch Verlag 1992, S. 247.

¹⁰⁹ Otto, Ulla: *Die literarische Zensur als Problem der Soziologie der Politik*. Stuttgart: Ferdinand Enke Verlag 1968, S. 5.

¹¹⁰ Vgl. u.a. Buschmann, Silke: *Literarische Zensur in der BRD nach 1945*. Frankfurt/M.: Lang 1997./ Plachta, Bodo: *Zensur*. Stuttgart: Reclam 2006./ Györfy, Gábor: *Cenzúra és propaganda a kommunista Romániában. A romániai magyar nyilvánosság korlátozása a kommunista diktatúra időszakában*. [*Zensur und Propaganda im kommunistischen Rumänien. Die Eingrenzung der rumänien-ungarischen Öffentlichkeit in der Zeit der kommunistischen Diktatur*.] Kolozsvár: Komp-Press 2009.

Überwachung und Kontrolle von Äußerungen ist, mit dem Ziel, unerwünschte Äußerungsinhalte zu verändern oder zu verhindern und dadurch das gesellschaftliche Geistesleben vor allem in politischer, sittlicher und religiöser Hinsicht zu beeinflussen. Dabei muss festgehalten werden, dass das entscheidende Merkmal der Zensur nicht die Informationsbeschränkung, sondern die umfassende Kontrolle von Information ist. Literarische Zensur im engeren Sinne beschreibt alle

staatlich und kirchlich institutionalisierten (formellen) sowie nicht legitimierten, z.B. durch sozialen oder ökonomischen Druck durchgesetzten (informellen) Maßnahmen, die eine Überwachung, Hemmung und Kanalisierung von literarischer Kommunikation intendieren. Eine praktische Umsetzung der Maßnahmen erfolgt durch die umfassende Kontrolle literarischer Produktions- und Distributionsprozesse mit Hilfe von legalen oder illegalen juristischen, politischen, ökonomischen, sozialen oder anderen Zwangsmitteln.¹¹¹

Ulla Fölsing definiert die literarische Zensur als die „autoritäre Kontrolle aller menschlicher Aussagen, die innerhalb eines bestehenden gesellschaftlichen Systems mit dem Bemühen um sprachliche Form gemacht werden.“¹¹² Im kommunistischen System hatte ein Netzwerk von Zensoren die Aufgabe, die literarischen Werke zu überprüfen; die literarische Zensur war in Rumänien neben der politischen Zensur von großer Bedeutung. In der vorliegenden Arbeit wird der Begriff Zensur ausschließlich im Sinne von literarischer Zensur verstanden.

3.2. Kurzer Überblick über die Geschichte der kommunistischen Zensur in Rumänien

Die Geschichte der kommunistischen Zensur in Rumänien beginnt im Jahre 1945 und dauert bis 1989 an. Im Januar 1945 gibt das Präsidium des Ministerialrats einen Erlass heraus, laut dem alle Publikationen mit nationalsozialistischem Propagandacharakter eingezogen werden sollen. Am 12. Februar 1945 wird im rumänischen Amtsblatt *Monitorul Oficial* das Gesetz Nr. 102 veröffentlicht, das die „Reinigung“ der Presse

¹¹¹ Nünning, Ansgar (Hg.): *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*. Stuttgart: Metzler 1998, S. 578.

¹¹² Fölsing, Ulla: *Die Zensur*. In: Clausen, Bettina – Clausen, Lars (Hg.): *Spektrum der Literatur*. Gütersloh: Bertelsmann 1984, S. 230.

betrifft.¹¹³

Ab 1948 übt die Rumänische Kommunistische Partei (RKP) die vollständige Macht bei der Überwachung der Publikationen aus. In den Bibliotheken werden Listen der verbotenen Bücher zusammengestellt. Diese Listen werden anfangs gedruckt, nach 1949 dann ausschließlich für den „internen Gebrauch“ herausgegeben und schließlich ab 1955 zum Staatsgeheimnis erklärt. Die Prozedur des Bücherverbots wird zu einer völlig geheimen Tätigkeit ohne Rechtfertigung für deren Notwendigkeit.

Die am 6. März 1945 beginnende Geschichtsperiode, die bis 1964 andauerte und von Gheorghe Gheorghiu-Dej, dem ersten kommunistischen Führer des Landes, dominiert wurde, bezeichnen viele rumänische Autoren als „obsedantul deceniu” (qualvolles Jahrzehnt).¹¹⁴ Auch hier kann man von zwei Etappen sprechen: Die erste erstreckte sich von 1945 bis 1953 (Todesjahr Stalins), die zweite von 1953 bis 1964 (Todesjahr Gheorghe Gheorghiu-Dejs und Machtübernahme Nicolae Ceaușescu). Dieses letztere Jahrzehnt kann zu Recht als „neue Eiszeit“¹¹⁵ bezeichnet werden: Nach dem blutigen Niederschlag der Oktoberrevolution in Ungarn fürchtete die Regierung Gheorghiu-Dejs einen ähnlichen Aufstand in Rumänien. Tatsächlich kam es zu Unruhen in den Universitätsstädten. Vor allem junge Intellektuelle und Studenten, aber auch Arbeiter waren von der Revolution in Ungarn inspiriert und demonstrierten für Freiheit und das Ende der Sowjetvorherrschaft. Diese Aufstände erwiesen sich als kontrollierbar, doch schnell folgten die Repressalien gegen unbequeme Andersdenkende. Rumänische, ungarische und deutsche Intellektuelle wurden des Staatsverrats beschuldigt und zu Haft und Zwangsarbeit verurteilt. Auch der rumäniendeutsche Literaturbetrieb blieb nicht verschont: 1959 kam es zum *Gruppenprozess deutscher Schriftsteller* (besser bekannt als *Kronstädter Schriftstellerprozess*), in dessen Verlauf fünf der bedeutendsten deutschen Autoren in Rumänien, Wolf von Aichelburg, Hans Bergel, Harald Siegmund, Andreas Birkner und Georg Scherg zu insgesamt 95 Jahren Zwangsarbeit verurteilt wurden.¹¹⁶

Nach den Fünfzigerjahren, als die stalinistisch-kommunistische Macht härtere Repressionen ausübte, die sich auch im damaligen literarischen Leben widerspiegelten,

¹¹³ Vgl. Petcu, Marian: *Puterea și cultura. [Macht und Kultur]*. București: Polirom 1999, S. 47.

¹¹⁴ Vgl. Neamțu, Carmen: *Cenzorii de ieri din presă se plimbă astăzi, fericiți, pe stradă. [Die Zensoren von heute spazieren heute unbehelligt auf der Straße]*. Ein Interview mit Emil Șimăndan. In: *Observator* 7 (2005), S. 5.

¹¹⁵ Vgl. Totok, William: *Literatur und Personenkult in Rumänien. Systematisierte Kultur*. In: Solms, Wilhelm (Hg.): *Nachruf auf die rumäniendeutsche Literatur*. Marburg: Hitzeroth Verlag 1990, S. 93.

¹¹⁶ Vgl. Motzan, Peter – Sienerth, Stefan (Hg.): *Worte als Gefahr und Gefährdung. Fünf deutsche Schriftsteller vor Gericht*. München: Verlag Südostdeutsches Kulturwerk 1993, S. 9.

schien 1965 mit der Ernennung Nicolae Ceaușescu zum Ersten Sekretär der Rumänischen Kommunistischen Partei eine neue, liberale Ära zu beginnen, in der literarisches Schaffen keinen Restriktionen unterlag. Es begann eine Entspannung der politischen Situation und zugleich des kulturellen Lebens. Werke, die in den Fünfzigerjahren verboten waren, wurden wieder zugänglich gemacht. Adrian Marino spricht in seinem Buch *Cenzura în România* [*Zensur in Rumänien*] von 5861 Büchern, die von der Liste der verbotenen und „gefährlichen“ Bücher gestrichen wurden.¹¹⁷ Das literarische Leben gewann neue Kraft, man hoffte auf eine positive Veränderung in der Politik und im sozialen und kulturellen Leben. Diese Hoffnungen waren berechtigt, denn es folgte eine kulturpolitische „Tauwetterperiode“ (1965-1971), in der der sowjetische Einfluss im Land begrenzt wurde und sich eine Öffnung zum Westen zeigte. Für die ethnischen Minderheiten war das eine besonders günstige Periode, denn für sie ergaben sich gewisse kulturelle Entfaltungsmöglichkeiten.¹¹⁸ Zu den wichtigsten Veränderungen gehörte unter anderen, dass in verschiedenen rumänischen Verlagen auch deutsche bzw. ungarische Abteilungen gegründet werden konnten. Zu der verbesserten Situation im deutschen Medien- und Verlagswesen schreibt Peter Motzan:

Zahlreiche rumänische Kulturzeitschriften wurden in der Provinz gegründet, etwas später (1970) kam es zur Dezentralisierung des Verlagswesens und mithin auch zu günstigeren Publikationsmöglichkeiten für alle Schriftsteller. Der Verlag der mitwohnenden Nationalitäten, „Kriterion“, übernahm den Großteil der deutschsprachigen Buchproduktion, andere Verlagshäuser wie „Ion Creangă“ (Kinderliteratur) und „Albatros“ in Bukarest, „Dacia“ in Klausenburg-Napoca und „Facla“ in Temeswar begannen gleich nach ihrer Gründung auch Arbeiten in deutscher Sprache herauszugeben. Die „Neue Literatur“ gewinnt nicht nur an Qualität, sondern auch an Umfang, sie wird mit der Nummer 7/1968 zur Monatsschrift. In Hermannstadt – Sibiu erscheint ab 25. Februar 1968 die „Hermannstädter Zeitung“ (seit 1971: „Die Woche“) und in Temeswar ab 21. Februar 1968 – als Nachfolgerin der „Wahrheit“ – die „Neue Banater Zeitung“. Anstelle der „Volkszeitung“ tritt in Kronstadt – Brașov die „Karpatenrundschau. Wochenschrift für Gesellschaft, Politik, Kultur“, die sich in Fragen der Kunst und Literatur besonders aufgeschlossen zeigte.¹¹⁹

Es zeigte sich also eine eindeutige Lockerung der ideologischen Fesseln – doch diese scheinbare Liberalisierung der ersten Jahre der Ceaușescu-Ära bereitete im Grunde den

¹¹⁷ Vgl. Marino, Adrian: *Cenzura în România* [*Zensur in Rumänien*]. Craiova: AIUS 2000, S. 25.

¹¹⁸ Vgl. Sterbling, Anton: *Kirchweih bei den Banater Schwaben*. In: Roth, Klaus (Hg.): *Feste, Feiern, Rituale im östlichen Europa*. Berlin: Lit Verlag 2008, S. 237-251, hier S. 241.

¹¹⁹ Motzan, Peter: *Die rumäniendeutsche Lyrik nach 1944*. Cluj-Napoca: Dacia Verlag 1980, S. 110.

ideologischen Terror der Achtzigerjahre vor. Es gab zwar keine Pressefreiheit, aber die Schriftsteller und Journalisten genossen ein Maß an schriftstellerischer Freiheit, das später so nicht mehr wiederkehren sollte.

Mit den „Juli-Thesen“¹²⁰ und der Plenarsitzung der Kommunistischen Partei begann 1971 eine weitere dunkle politische Periode in Rumänien. Nach einem Besuch in China, Vietnam und Nordkorea löste Ceaușescu eine kulturelle Revolution nach asiatischem Muster aus. In diesem Jahr begann der Personenkult um den kommunistischen Diktator, was sich auch im literarischen Leben widerspiegelte: Ab Mitte der Siebzigerjahre wurden zahlreiche literarische Texte veröffentlicht, huldvolle Lobgesänge auf den „Conducător“, die zuerst zu seinen Geburtstagen, später zu jedem Anlass gedichtet werden sollten. Andor Horváth, der zwischen 1975 und 1983 als Redakteur der literarischen Zeitung *A Hét* tätig war, weist darauf hin, dass sich die Zeitungsredakteure bzw. Verlagslektoren mit zwei großen Problemen konfrontiert sahen: Einerseits gab es die „negative“ Zensur, d.h. man bekam klare Anweisungen, was nicht veröffentlicht werden konnte, andererseits gab es aber auch die „positiven“ Vorschriften der Zensur, d.h. was unbedingt erscheinen musste.¹²¹ Hierzu gehörten vor allem die Lobgesänge und Festschriften, die aus Anlass verschiedener Ereignisse (Geburtstage, Jubiläen, Kongresse der Rumänischen Kommunistischen Partei usw.) erscheinen mussten (diese Art von „positiver“ Zensur wird in der vorliegenden Arbeit als *lenkende Zensur* bezeichnet). Von „Hofdichtern“ wie Adrian Păunescu oder Corneliu Vadim Tudor ließ sich Ceaușescu *Conducător* (Führer), *stejarul glorios din Scornicești* (glorreiche Eiche aus Scornicești), *der Auserwählte, Sohn der Sonne, Titan der Titanen* oder *unser irdischer Gott* nennen. Am geläufigsten war jedoch die Bezeichnung *Genie der Karpaten*. In ungarischem bzw. rumäniendeutschem Literaturkontext sind auch zahlreiche Beispiele zu finden. In allen Zeitungen und Zeitschriften, so auch in der literarischen Zeitschrift *Neue Literatur* erschienen Preisgedichte auf Ceaușescu, in deutscher Sprache vor allem von Hans Schuller und Hans Liebhardt.¹²²

¹²⁰ Die Thesen zur Verbesserung der politisch-ideologischen Arbeit, der kulturellen und erzieherischen Tätigkeit leiteten eine „kleine Kulturrevolution“ ein, die als eine kulturpolitische Restauration stalinistischer Methoden zu bewerten ist. Vgl. Györffy, Gábor: *Cenzúra és propaganda a kommunista Romániában. A romániai magyar nyilvánosság korlátozása a kommunista diktatúra időszakában.* [Zensur und Propaganda im kommunistischen Rumänien. Die Eingrenzung der rumänienungarischen Öffentlichkeit in der Zeit der kommunistischen Diktatur.] Kolozsvár: Komp-Press 2009, S. 159.

¹²¹ Vgl. Andor Horváth im Gespräch mit Éva Bányai. In: Bányai, Éva: *Sikertörténet kudarcokkal. Bukaresti életutak.* [Erfolgsgeschichte mit Scheitern. Bukarester Lebenswege.] Kolozsvár: Komp-Press 2006, S. 17.

¹²² Vgl. Hans Liebhardt: *Wir wünschen ihm zu seinem Fest.* In: *Neue Literatur* 40 (1989), Heft 1, S. 9. oder Hans Schuller: *Von seinen Gedanken geprägt.* In: *Neue Literatur* 39 (1988), Heft 1, S. 5.

Die Periode zwischen 1970 und 1977 ist von einer zunehmenden Verschärfung der Zensur gekennzeichnet. In diesen Jahren wurde mit der Steigerung der diktatorischen Macht Ceaușescus der Überwachungsmechanismus des Systems in voller Kraft in Gang gesetzt. Die RKP begann allmählich alle Bereiche und Organisationsformen der Gesellschaft und somit auch den Literaturbetrieb zu kontrollieren. Die Institution der Zensur begann im literarischen Leben der Zeit aktiv zu funktionieren. So versteckten sich die Autoren der Zeit in „doppelbödigen verdeckten Schreibweisen.“¹²³ Politische Themen – wenn auch versteckt und nur angedeutet – finden ihren Platz in ihren Werken. Den rumäniendeutschen Autoren gelang es weiterhin „Texte zu schreiben und zu publizieren, die bei aller Zweideutigkeit eindeutig kritisch auf sie [die Diktatur] zielten.“¹²⁴

Bis 1977, in der Zeit, als die Zensur noch als staatliche Institution gewirkt hatte (unter der Schirmherrschaft der *Generaldirektion für Presse und Drucksachen* bzw. des *Komitees für Presse und Drucksachen*), wusste man ganz genau, wer die Zensoren waren bzw. welche Technik, welche Methode bei welchem Zensor angewandt werden sollte, damit ein Text erscheinen kann: Jeder Zensor hatte seine eigenen „Zensurvorlieben“, Vorstellungen, Vermutungen, die eigene Lesart also, mit der er sich einem Text annäherte – und das musste dann ausgenutzt werden. Die Lage wurde schwieriger, als das für die Zensur zuständige *Komitee für Presse und Drucksachen* im Jahre 1977 offiziell abgeschafft wurde. Die Maßnahmen der Zensur wurden von der zentralen Presse- und Propagandaabteilung der Rumänischen Kommunistischen Partei und den entsprechenden Abteilungen auf regionaler Ebene übernommen, was zur weiteren Verstärkung der Kontrolle der RKP im Bereich von Publikationen führte.¹²⁵

Ab diesen Zeitpunkt hatte die Zensur kein Gesicht mehr, die offiziellen Zensoren verschwanden aus den Redaktionen und Verlagen und doch überwachte die Zensur alles – und zwar noch intensiver als zuvor. Die Mitarbeiter des (offiziell abgeschafften) Zensuramtes begannen sich allmählich in die Redaktionen und Verlage einzugliedern.

¹²³ Motzan, Peter: *Die Szenerien des Randes: Region, Insel, Minderheit. Die deutsche(n) Literatur(en) in Rumänien nach 1918 – ein kompilatorisches Beschreibungsmodell*. In: Grunewald, Eckhard – Sienerth, Stefan (Hg.): *Deutsche Literatur in östlichen und südöstlichen Europa*. München: Verlag Südostdeutsches Kulturwerk 1997, S. 73-102, hier S. 90.

¹²⁴ Schuster, Gudrun: *Deutsche Sprache unter rumänischer Diktatur*. In: *Zeitschrift für Siebenbürgische Landeskunde*. 18 (1995), Heft 1, S. 60-76, hier S. 66.

¹²⁵ Vgl. Cotârlea, Delia: *Zensur und Minderheiten in Rumänien. Literatursteuerung in der Zeitschrift Volk und Kultur (1965-1975)*. In: Burka, Alexander (Hg.) et al.: *Ost-West Perspektiven. Eine Schriftenreihe des Promotionskollegs Ost-West*. Band 2. Bochum: Institut für Deutschlandforschung 2003, S. 87-96, hier S. 89.

Anstelle der von Gesetzen und Beschlüssen gesteuerten Zensur begannen die „Zensur der Angst“ und die Selbstzensur zu funktionieren, die weitaus effektiver wirkten, als die nach genauen Anordnungen funktionierende Kontrolle. Hatte man bis zu diesem Zeitpunkt konkrete Anhaltspunkte, worauf man achten sollte, so gab es nach dieser Zeit nur Vermutungen und Ungewissheit. Niemand wusste, wer den Text lesen wird und nach welchen Kriterien das Werk als veröffentlichungstauglich erklärt oder verboten wird.

Regimekritische Gedichte zu verfassen wurde als Angriff auf das kommunistische System gewertet. Die Schriftsteller, die sich für diese Form von Widerstand entschieden hatten, mussten mit bitteren Konsequenzen leben. Ihre Gedichte fielen der Zensur zum Opfer, sie selbst lebten unter ständiger Beobachtung durch Securitate-Offiziere.¹²⁶ Das betraf nicht nur rumänische Autoren wie Ana Blandiana, Mircea Dinescu (letzterer wurde unter Hausarrest gestellt und erhielt sogar Berufsverbot), sondern auch ungarische wie Sándor Kányádi, Géza Szöcs oder deutsche wie Herta Müller, Richard Wagner oder Rolf Bossert.

In den Achtzigerjahren wuchs die Zahl der Manuskripte, die keine Publikationsgenehmigung bekommen hatten.¹²⁷ Vor allem wurde die Veröffentlichung solcher Werke verhindert, die sich mit dem kulturellen Leben der Minderheiten und ihren nationalen Traditionen auseinandersetzten oder die Fragen der Identitäts- und Sprachbewahrung thematisierten.¹²⁸

Nach dem Zusammenbruch des kommunistischen Regimes im Dezember 1989 wurde die Zensur abgeschafft. Im Jahre 1990 nahmen die Gesellschaft der Journalisten Rumäniens und die Föderation der Pressegewerkschaft die *Charta der Pressefreiheit* (*Carta Libertății Presei*) an, die jede Form von Zensur ablehnt.

Das gesamte literarische Leben in Rumänien der kommunistischen Ära zeigt die starke Abhängigkeit der Literatur und der Kunst von den politischen und ideologischen Rahmenbedingungen. Wo Zensur herrschte, konnte ein freies Gedeihen des Literaturbetriebs nicht erwartet werden. Das betraf sowohl die rumänische Literatur als auch die ungarische und die deutsche Minderheitenliteratur in Rumänien.

¹²⁶ Vgl. Müller, Alina: *Rumänische Intellektuelle. Mit Gedichten und Karikaturen gegen die Staatsmacht*. In: *Parapluie - elektronische Zeitschrift für Kulturen, Künste und Literaturen* 21, 2005. Im Internet unter: <http://parapluie.de/archiv/pakt/rumaenien>. [Zugriff: 21.04.2007.]

¹²⁷ Vgl. Györffy, Gábor: *Cenzúra és propaganda a kommunista Romániában*, S. 175.

¹²⁸ Vgl. u.a. das von Edgár Balogh herausgegebene *Lexikon der ungarischen Literatur aus Rumänien*, dessen zweiter Band von der Zensur erst stark gekürzt und schließlich verboten wurde und erst 1991 veröffentlicht werden konnte. S. Balogh, Edgár (Hg.): *Romániai Magyar Irodalmi Lexikon* II. Bd. Bukarest: Kriterion 1991.

3.3. Die Funktionsmechanismen der Zensur

Das Hauptmerkmal der kommunistischen Zensur liegt in ihrer Geheimhaltung. Die Rumänische Kommunistische Partei stellte geheime Kriterien auf, nach denen der Prozess der Zensur funktionieren sollte. Wegen dieses Geheimcharakters ist es heute nicht leicht, die Geschichte und das Wesen dieser Erscheinung zu verstehen und richtig zu deuten.¹²⁹

Was die Funktionsmechanismen der Literaturzensur betrifft, ist es sehr schwer nachzuvollziehen, wie genau die Zensur funktionierte, denn die Anzahl der hierzu brauchbaren historischen Materialien ist verschwindend gering. Es gibt keine schriftlichen Verweise, keine Unterlagen, die die Frage nach der genauen Funktion der Literaturzensur beleuchten würden – sie war eine verschwiegene und im Schatten stehende Institution, die den Literaturbetrieb überwachte. Es bleibt uns das (aus wissenschaftlicher Sicht problematische) Erinnern der Zeitzeugen, das Rekurrenieren auf mündliche Überlieferungen. Insofern ist es unumgänglich, die klassische Dokumentarforschung mit der *Oral History*¹³⁰ zu verknüpfen: Der Zugriff auf Zeugnisse der *Oral History* wie Zeitzeugenberichte oder Interviews mit Beteiligten und Betroffenen ist notwendig, um Lücken in der Zensurforschung zu schließen.

Zur Analyse von Zensur sollen vier Funktionsmechanismen erwähnt werden:¹³¹ erstens die konkrete zensorische Handlung „von außen“, d.h. dass die Veröffentlichung eines Werkes, das nicht erscheinen darf, verhindert wird. Diese Form bezieht sich also auf die aus den Manuskripten vom Zensor herausgeschnittenen Texte oder Textstellen. Der zweite, als *Vorzensur* bekannte Mechanismus (auch *Präventivzensur* genannt), bezieht sich auf die Überprüfung der zur Veröffentlichung abgegebenen Texte durch die Verlagslektoren und Redakteure: Es war ihre Pflicht zu entscheiden, welche der Texte ihres Erachtens nach „unter Zensur fallende“ Materialien waren und nicht zugelassen werden sollten. Als dritter Funktionsmechanismus wird die *lenkende Zensur* gesehen, die sich in den „positiven“ Vorschriften der Zensur manifestiert.¹³² Die vierte Erscheinungsform der

¹²⁹ Dazu soll Folgendes gesagt werden: Zwar gibt es seit 2005 die Möglichkeit, dass die Personen, die von der Securitate überwacht worden waren, ihre Akten einsehen, doch eine vorbehaltlose Öffnung der Archive ist leider immer noch nicht in Sicht. Außerdem gibt es ein weiteres Problem, das die Forschung erschwert: Es gibt keinerlei schriftliche Beweise dafür, wie die Literaturzensur nach 1977 funktionierte.

¹³⁰ Zum Ansatz der *Oral History* vgl. Niethammer, Lutz (Hg.): *Lebenserfahrung und kollektives Gedächtnis. Die Praxis der „Oral History“*. (2. Aufl.). Frankfurt/M.: Suhrkamp 1985.

¹³¹ Hier folge ich der Einteilung von Éva Bányai. Vgl. Bányai, Éva: *Sikertörténet kudarcokkal. Bukaresti életutak. [Erfolgsgeschichte mit Scheitern. Bukarester Lebenswege.]* Kolozsvár: Komp-Press 2006, S. 15.

¹³² Vgl. Unterkapitel 3.2. der vorliegenden Arbeit, S. 48.

Zensur – wohl die schädlichste – ist die *Selbstzensur*.

Im Folgenden wird der Fokus insbesondere auf die *Präventiv-* bzw. *Vorzensur* (da Franz Hodjak von 1970 bis zu seiner Auswanderung im Jahre 1992 als Verlagslektor im Klausenburger Dacia-Verlag diese Art der „sanften“ Zensur¹³³ auch ausüben musste) und auf die *Selbstzensur* gelegt.

3.3.1. Die Präventiv- bzw. Vorzensur

Die Frage danach, inwiefern Verleger mit der Zensurinstanz zusammengearbeitet haben ist von besonderer Bedeutung. Aus Gesprächen mit Beteiligten¹³⁴ geht hervor, dass der Zensurapparat so verwoben und geheim war, dass man keine handfesten Beweise hatte, wer die Akteure dieses Mechanismus waren. Die ersten Leser der Manuskripte waren die Verlagslektoren, die die Werke auf Veröffentlichungstauglichkeit prüften und in Absprache mit den Autoren die Texte „zensurtauglich“ zu machen versuchten, damit diese erscheinen konnten. Bis 1977 (Jahr der offiziellen Abschaffung des *Komitees für Presse und Drucksachen*) gab es eine konkrete Interaktion zwischen Verlagslektor und Zensor, doch danach änderte sich die Lage grundlegend. Ab diesem Zeitpunkt gingen die Anweisungen zur Ausübung der Zensur immer von der Verlagsleitung aus. Der Verlagslektor wusste also nicht, wer auf der zweiten oder dritten Stufe der Zensurhierarchie stand und wer letztendlich über das Schicksal eines Werkes entschied.¹³⁵ Das ist bis heute ungewiss. Namen wie Mihai Dulea, Eugen Florescu, Sándor Koppándi, Sándor Pezderka waren in dieser Hinsicht bekannt und gefürchtet, es gibt jedoch keinerlei Beweise hinsichtlich der konkreten Rolle dieser Personen.

Als Verlagslektor war also auch Franz Hodjak mit dem Problem der Vorzensur konfrontiert: Er las zuerst die Manuskripte und empfahl dann dem Autor einige Veränderungen, gab ihm Ratschläge, damit der Text später die Zensur passieren und erscheinen konnte. Er kann also auch als eine Art „sanfter Zensor“ gesehen werden. In

¹³³ Die Verlagszensur wird auch „sanfte Zensur“ genannt. Vgl. Čapek, Jan : *Deutsche Prosaliteratur der 90er Jahre des 20. Jahrhunderts mit dem Thema der DDR*. Dissertation. Im Internet unter: http://is.muni.cz/th/15828/ff_d/Disertace-Jan_Capek.txt [Stand: 22.01.2011.]

¹³⁴ Ich beziehe mich hier auf persönliche Gespräche mit Franz Hodjak (25.05.2009 in Klausenburg), Lajos Kántor (17.02.2006 in Klausenburg), Péter Cseke (02.03.2011 in Klausenburg) und György Kerekes (08.03.2011 in Klausenburg).

¹³⁵ Erinnerungen von Franz Hodjak bzw. György Kerekes.

diesem Kontext soll der Spruch Hodjaks erwähnt werden, der fast schon zum geflügelten Wort im Kreis der rumäniendeutschen Schriftsteller wurde: „Tata, an deinen Texten mußt du bosseln!“¹³⁶

In der Periode der offiziellen Zensur, d.h. bis 1977, als man als Verlagslektor in direkter Verbindung mit dem Zensor stand, bediente man sich im „Kampf“ mit den Zensoren verschiedener Techniken. Eine davon war das „Feilschen um Veröffentlichung“. Einerseits war dieses Feilschen mit der Zensur eine Frage der internen Hierarchie, d.h. die Schriftsteller, die für ihre Werke bereits mit staatlichen Auszeichnungen und Preisen gekrönt waren, konnten ihre Bücher leichter veröffentlichen.¹³⁷ Andererseits hing das Feilschen in großem Maße davon ab, in welcher Form die wichtigen Zeichen, Metaphern und Assoziationen, die kodiert die Aussagen der Texte beinhalteten und für deren Verständnis der Leser den Schlüssel finden musste, im Text versteckt werden konnten. Zu den Techniken des „Zensorenkampfes“ gehörte auch, dass der Autor absichtlich einige Stellen im Text gelassen hat, von denen er wusste, dass sie vom Zensor gestrichen werden. Hugó Ágoston, der in den Siebzigerjahren Chefredakteur der literarischen Zeitung *A Hét* war, fasst den Kern des Problems folgendermaßen zusammen: „Gib dem Zensor etwas zum Ausschneiden, dann lässt er im Text das, was dir wichtig ist!“¹³⁸ So konnten Texte erscheinen, die zwar verschlüsselt waren, jedoch mit der richtigen Herangehensweise vom Leser verstanden werden konnten.

Da Franz Hodjak zweimal (1976 und 1984) den Preis des rumänischen Schriftstellerverbandes erhalten hatte, gehörte er zu den Schriftstellern, deren Tätigkeit nicht mit der gleichen Strenge überwacht wurde, wie die der „staatsfeindlichen Elemente“. Außerdem gab ihm seine Funktion als Verlagslektor eine größere Freiheit. So ist es zu erklären, dass er in seinen Gedichtbänden auch in der Periode der schärfsten Zensurmaßnahmen Texte veröffentlichen konnte, die normalerweise nicht hätten erscheinen dürfen.¹³⁹ Dazu kam noch ein wichtiger Aspekt: Viel hing davon ab, in welcher Sprache die Werke erschienen. Es muss betont werden, dass die deutschen Autoren mehr

¹³⁶ Zitiert nach: Söllner, Werner: *Nachwort*. In: Hodjak, Franz: *Siebenbürgische Sprechübung. Gedichte*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1990, S. 127, vgl. aber auch Brams, Stefan: *An Texten „bosseln“ um dem Wahnsinn zu widerstehn*. In: *Neues Deutschland*, 10-11.08.1991.

¹³⁷ Vgl. Györfy, Gábor: *Cenzúra és propaganda a kommunista Romániában*, S. 162.

¹³⁸ Ebenda.

¹³⁹ Im Gedichtband *offene briefe* bzw. im Prosaband *An einem Ecktisch* (für den Hodjak 1984 erneut mit dem Preis des rumänischen Schriftstellerverbandes ausgezeichnet wurde) wird unmissverständlich eine Gesellschaft kritisiert, die unter politischer Unterdrückung, Einschüchterung und materieller Not lebt.

literarische Freiheit genossen haben, als ihre rumänischen und ungarischen Kollegen¹⁴⁰ – Hodjak spricht von der „Narrenfreiheit“ der rumäniendeutschen Autoren und erklärt, dass die Zensoren der deutschen Literatur kompromissbereiter gewesen seien als die der rumänischen Literatur, „das hat sich gezeigt, als die Texte später ins Rumänische übersetzt und nochmals zensiert wurden.“¹⁴¹ Am schärfsten wurden die ungarischen Autoren zensiert – das hatte historische, geopolitische, aber auch wirtschaftliche Gründe: Einerseits spielten hier die alten historischen Kontroversen zwischen Ungarn und Rumänien eine Rolle, andererseits war Deutschland kein Nachbarland Rumäniens, bedeutete also keine „unmittelbare Gefahr“ eines Anspruchs auf das Territorium Rumäniens. Außerdem wollte Ceaușescu die wirtschaftlichen Beziehungen mit der Bundesrepublik aufrechterhalten (man denke unter anderen an den Freikauf von Rumäniendeutschen durch die deutsche Bundesregierung: Zwischen den Jahren 1967 und 1989 wurde die Ausreise von 226.654 Rumäniendeutschen aus Rumänien in die Bundesrepublik Deutschland erwirkt, wobei die Höhe der Zahlungen für das sog. Kopfgeld auf insgesamt über 1 Milliarde DM geschätzt wird).¹⁴²

Hinsichtlich dieses Phänomens argumentiert Richard Wagner folgendermaßen:

Daß wir es solange treiben konnten, hängt gewiß auch damit zusammen, daß wir Akteure auf einem Nebenschauplatz waren. Die rumäniendeutsche Literatur durfte vielleicht mehr als die rumänische, aber, und das ist sicher, sie wagte auch mehr.¹⁴³

Dass in den rumäniendeutschen Medien der Siebzigerjahre und frühen Achtzigerjahre mehr erlaubt war als in den rumänischen und ungarischen, beweist auch die Tatsache, dass einige (rumänische bzw. ungarische) Texte, die ursprünglich Publikationsverbot bekommen hatten, in deutscher Übersetzung erscheinen konnten. Ein gutes Beispiel dafür liefert die Theaterkritikerin Anna Halász: Als ihre negative Filmkritik zu dem von Anachronismen und historischen Ungereimtheiten wimmelnden Film über den rumänischen Komponisten Ciprian Porumbescu in der literarischen Zeitschrift *A Hét* nicht erscheinen durfte,

¹⁴⁰ Vgl. u.a. Zsolt Gálfalvi im Gespräch mit Éva Bányai. In: Bányai, Éva: *Sikertörténet kudarcokkal*, S. 192.

¹⁴¹ Helbig, Axel: „Jede Definition der Freiheit schränkt die Freiheit ein“. Gespräch mit Franz Hodjak am 29.07.2002 in dessen Dresdner Stadtschreiberwohnung. In: *Ostragehege. Zeitschrift für Literatur, Kunst* 27 (2002), S. 32.

¹⁴² Vgl. Meinhardt, Ernst: *Der Freikauf der Rumäniendeutschen – Was sagen deutsche Politiker dazu? Was geben die Archive her?* Im Internet unter: <http://www.kulturraum-banat.de/Kriegsfolgen/Freikauf.htm> [Zugriff: 21.02.2011].

¹⁴³ Wagner, Richard: *Die Aktionsgruppe Banat. Versuch einer Selbstdarstellung*. In: Solms, Wilhelm (Hg.): *Nachruf auf die rumäniendeutsche Literatur*. Marburg: Hitzeroth 1990, S. 121-159, hier S. 126.

übersetzte sie den Text ins Deutsche, woraufhin er in der Bukarester deutschen Zeitung *Neuer Weg* ohne Streichungen veröffentlicht wurde.¹⁴⁴

In den Erinnerungen von György Kerekes, der als ungarischer Redakteur im Dacia-Verlag langjähriger Mitarbeiter (und Bürokollege) von Franz Hodjak war, wird ebenfalls betont, dass die Zensurmaßnahmen am wenigsten die deutschen Autoren bzw. die deutsche Abteilung des Verlags trafen: Franz Hodjak als Verlagslektor dieser Abteilung habe über wesentlich größere Selbstständigkeit und Entscheidungsfreiheit verfügt als seine rumänischen und ungarischen Kollegen. Laut Kerekes gab es nur ein einziges Kriterium, das streng befolgt werden musste: Wenn jemand das Land verlassen bzw. schon den Ausreiseantrag gestellt hatte, „hat er aufgehört, zu existieren“, dessen Name durfte nicht einmal erwähnt werden.¹⁴⁵

Das „Katz-und-Maus-Spiel“ der Verlagslektoren und Zeitungsredakteure mit der Zensur hatte viele Ebenen und Facetten und zugleich viele Techniken. Es wird zwischen zwei Arten von Zensoren unterschieden: Die ersteren handelten parteitreu, im vollen Bewusstsein ihres Amtes und ihrer Macht. Alles, was verdächtig war, wurde weggestrichen. Zweitens gab es Zensoren, die versucht haben, ihre Pflicht zu tun, die sich aber leicht überzeugen ließen, wenn handfeste Argumente aufgezeigt wurden. Mit ihnen konnte „gefeilscht“ und einige Siege errungen werden – das war (bis 1977, als die Zensur noch offiziell funktionierte) die Aufgabe der Verlagslektoren und Redakteure. Zwischen diesen und jenen Zensoren gab es subtile Auseinandersetzungen. Die ersteren versuchten die Manuskripte zu retten, indem sie sich dafür einsetzten und argumentierten. Der gesamte Prozess war „eine Mischung aus Schauspiel, sportlichem Wettkampf, vor allem aber Fechten und Boxen“,¹⁴⁶ auf das man sich gut vorbereiten musste, denn die Gegner waren einander nicht ebenbürtig. Aus Sicht des Verlagslektors war es eher ein Schachspiel, denn man versuchte immer den nächsten Schritt des Zensors zu erraten und dafür gute Argumente und Erklärungen zu finden. Es war eine komplexe psychologische Kriegsführung, denn die Gegner kannten die Ziele und Methoden des anderen. Zum Verlagsleben gehörte also die gründliche Kenntnis der Techniken, mit denen die Zensur

¹⁴⁴ Vgl. Anna Halász im Gespräch mit Éva Bányai. In: Bányai, Éva: *Sikertörténet kudarcokkal*, S. 209.

¹⁴⁵ Gespräch mit György Kerekes am 08.03.2011 in Klausenburg. Vgl. auch: Motzan, Peter: *Die Szenerien des Randes: Region, Insel, Minderheit. Die deutsche(n) Literatur(en) in Rumänien nach 1918 – ein kompilatorisches Beschreibungsmodell*. In: Grunewald, Eckhard – Sienerth, Stefan (Hg.): *Deutsche Literatur im östlichen und südöstlichen Europa*. München: Verlag Südostdeutsches Kulturwerk 1997, S. 73-102, hier S. 90.

¹⁴⁶ Vgl. Géza Domokos im Gespräch mit Éva Bányai. In: Bányai, Éva: *Sikertörténet kudarcokkal*, S. 16.

ausgespielt werden konnte.¹⁴⁷ Diese Kenntnisse halfen den Autoren dann beim Verfassen der eigenen Texte, wie z.B. bei Hodjak zu bemerken ist. Vereinfacht könnte man sagen, dass die Selbstzensur im Falle von Hodjak auch eng mit seiner Tätigkeit als Verlagslektor verknüpft war.

Wie man aus den Erinnerungen vieler Autoren erfährt, gab es aber unter den Zensoren auch solche, die kompromissbereit waren und die sich durch gute Argumentationen überzeugen ließen. Aus Zensoren wurden häufig heimliche Komplizen, die den Autoren unverfängliche Interpretationen nahelegten, um ihre Bücher legitimieren zu können.¹⁴⁸ Die Techniken, mit denen die Zensur umgangen werden konnte, waren beiden Seiten (den Schriftstellern und den Zensoren) bekannt. Man kennt auch Fälle, in denen der Schriftsteller und der Zensor zusammen darüber sprachen, wie der Text umgestaltet werden soll, damit er erscheinen konnte.¹⁴⁹ Es gab auch Zensoren, die versucht haben, die irrationalsten Zensurmaßnahmen mit der zu vermittelnden Botschaft des Schriftstellers in Einklang zu bringen.¹⁵⁰ Im Falle dieser „übersprochenen“ Texte hing die Publikation aber größtenteils davon ab, in welchem Maße der Verleger bzw. die Redaktion gewillt waren, das Risiko auf sich zu nehmen.¹⁵¹ Hodjak machte es sich als Verlagslektor zur Aufgabe, die oppositionelle Literatur zu unterstützen und zu verteidigen und sie trotz Zensur zu veröffentlichen. Rückblickend beschreibt Hodjak diese Arbeit folgendermaßen:

Es war Handel, wie auf dem Trödelmarkt. Eine Zensorin sagte mir, Herr Hodjak, wenn Sie mir bei dieser Stelle eine plausible Interpretation liefern, lasse ich sie durch. [...] Ich hab dann die Botschaft ins Gegenteil umgemünzt und sie hat das aufgeschrieben.¹⁵²

Wahrscheinlich geht es hier um die Zensorin Doxănescu, die an anderer Stelle von Hodjak auch namentlich erwähnt wird, zu deren Person allerdings nur wenige Informationen zu finden sind. Auch in den Erinnerungen anderer Autoren¹⁵³ wird das Bild einer hilfs- und

¹⁴⁷ Vgl. ebenda, S. 16.

¹⁴⁸ Vgl. Schülke, Claudia: *Unvollendete Revolution. Der rumäniendeutsche Dichter Franz Hodjak im Literaturbüro*. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 22.10.1990.

¹⁴⁹ Vgl. György Beke im Gespräch mit Éva Bányai. In: Bányai, Éva: *Sikertörténet kudarcokkal*, S. 43.

¹⁵⁰ Vgl. ebenda.

¹⁵¹ Vgl. Györffy, Gábor: *Cenzúra és propaganda a kommunista Romániában*, S. 191.

¹⁵² Helbig, Axel: „Jede Definition der Freiheit schränkt die Freiheit ein“. *Gespräch mit Franz Hodjak am 29.07.2002 in dessen Dresdner Stadtschreiberwohnung*. In: *Ostragehege. Zeitschrift für Literatur, Kunst* 27 (2002), S. 32.

¹⁵³ Vgl. auch Vianu, Lidia: *Censorship in Romania*. Budapest: Central European University Press 1998, S. 106.

kompromissbereiten Zensorin umrissen, die schließlich zum Opfer ihrer Gutmütigkeit wurde: Da sie ein Buch der rumänischen Dichterin Ileana Mălăncioiu durchlassen wollte, wurde sie bestraft und nach der Wende wurde sie als Mitläuferin des kommunistischen Systems abgestempelt.¹⁵⁴

Dieter Schlesak, welcher die einschränkenden Zensurmaßnahmen und die Kompromissbereitschaft der deutschsprachigen Zensoren ebenfalls erlebt hat, erinnert sich:

Es war eine absurde Lage, wir waren eingesperrt zwischen Vaterland und Muttersprache und nur im Bodenlosen „beheimatet“ – oder eben in einer Sprache, deren Hellhörigkeit und Verletzlichkeit aus zutiefst erlebten Gefahrenzonen kamen, wo sprechen, schreiben vor allem, äußerst gefährlich waren, im Gedicht oft „Versteckspiel in der Metapher“. Dieses „Versteckspiel“ hatte ich sogar als Ästhetik und Theorie für mich erarbeitet: nämlich mit brisanten Inhalten zum Leser zu kommen mit Hilfe des Transportmittels Metapher, ohne daß es die Zensur merkte, oder so gut versteckt war, dass sie es „durch-lassen“ konnte. Zensoren waren irgendwo auch Komplizen.¹⁵⁵

Wie auch die oben angeführten Zitate zeigen, kann im Falle der rumäniendeutschen Autoren behauptet werden, dass sie von den strikten Maßnahmen der Zensur zwar nicht verschont blieben, jedoch mehr publizistischen Freiraum als die rumänischen oder ungarischen Schriftsteller hatten. Doch der lockerere Umgang mit den deutschen Schriftstellern hielt nicht lange an: In den Achtzigerjahren verschärfen sich auch hier die Zensurmaßnahmen, vor allem Autoren der *Aktionsgruppe Banat* gerieten ins Visier der Zensur und des Regimes.

3.3.2. Die Selbstzensur

Die Selbstzensur ist eine aus Angst vor Abmahnungen, Publikationsverbot oder Verfolgungen resultierende und für das Überleben nötige innere Selbstkontrolle oder eine freiwillige Selbstverpflichtung. Die „Textverstümmelung“ der eigenen Werke war eine charakteristische Erscheinung in den Diktaturjahren und prägte in hohem Maße das künstlerische Denken und Schaffen, zugleich garantierte sie die Funktionsfähigkeit der

¹⁵⁴ Ebenda.

¹⁵⁵ Schlesak, Dieter: *Brüche, deren Folgen noch lange nicht ausgestanden sind. Gespräch mit Stefan Sienerth*. Im Internet unter: <http://transsylvania.tripod.com/sonahhp.html> [Zugriff: 02.08.2010.]

„Zensur ohne Zensor“.¹⁵⁶

Der Autor nutzte sein Wissen und seine Erfahrungen darüber, was erlaubt war bzw. was eine Veröffentlichung gefährden konnte, um seine Arbeit selbst zu zensieren. Die sog. „Schere im Kopf“, die schließlich zum entscheidendsten Steuerungsinstrument wurde, war ohne Zweifel die wichtigste und vielleicht auch schädlichste Form von Literaturzensur, der „tückischste Feind der Literatur.“¹⁵⁷

Die zerstörerischen Auswirkungen der Selbstzensur prägten jeden Bereich der geistigen Tätigkeit. In der Zeit der offiziellen Zensur lernte man von den Zensoren, worüber man sprechen durfte oder schweigen musste. Die Liste der verbotenen Themen, Begriffe und Wörter, nach denen die Zensoren sich in ihrer Zensurtätigkeit richteten, wurde vor den Schriftstellern geheim gehalten, doch ab Mitte der Siebzigerjahre kannten die Autoren bereits die Tabuthemen: Sie orientierten sich daran, was sie aus ihren Erfahrungen, den Vorfällen oder aus Gesprächen mit Schriftstellerkollegen gelernt hatten. So riskierten sie nicht, über das zu schreiben, was mit den ungeschriebenen Gesetzen der Zensur opponierte. Dies war auch eine zukunftsorientierte Absicht der Zensoren: Durch Eingriffe wollte man die Produktion zukünftiger Werke beeinflussen. Man verbot die Veröffentlichung einzelner Werke oder man griff in die Texte ein und versuchte damit zu verhindern, dass neue Arbeiten dieser Art überhaupt noch entstehen.¹⁵⁸

Dennoch versuchten einige Autoren die Richtlinien zu umgehen und ihre Botschaften verschlüsselt zu vermitteln, indem sie durch Mehrdeutigkeit des Erzählten und durch Assoziationen auf die rumänische Wirklichkeit hindeuteten. Es bildete sich eine spezielle metaphorische Schreib- und Denkweise heraus, die in hohem Maße mit der Fähigkeit der Leser, zwischen den Zeilen zu lesen, gerechnet hat. Doch diese Technik war auch den Zensoren bekannt, so dass es oft dazu kam, dass auch dort Textstellen kritisiert wurden, wo es keinen Grund dafür gab.¹⁵⁹ Daraus resultierte, dass der Schriftsteller (über die Tatsache hinaus, dass er die ideologischen und thematischen Tabuthemen kannte, die die Veröffentlichung gefährden konnten) schließlich wie der Zensor zu denken begann: Er hatte also nicht nur den fiktiven (realen), zum Mitdenken und Mitspielen konditionierten Leser vor Augen, sondern auch das Bild des (oft feindseligen) Zensors.¹⁶⁰

¹⁵⁶ Holzweißig, Gunter: *Zensur ohne Zensor. Die SED-Informationsdiktatur*. Bonn: Bouvier 1997.

¹⁵⁷ Walther, Joachim: *Der größte Feind der Literatur ist Selbstzensur*. In: *Die Tageszeitung* 03.11.1996.

¹⁵⁸ Vgl. Buchloh, Stephan: „Pervers, jugendgefährdend, staatsfeindlich“. *Zensur in der Ära Adenauer als Spiegel des gesellschaftlichen Klimas*. Frankfurt/M.: Campus 2002, S. 322.

¹⁵⁹ Vgl. Andor Horváth im Gespräch mit Éva Bányai. In: Bányai, Éva: *Sikertörténet kudarcokkal*, S. 17.

¹⁶⁰ Ebenda, S. 17.

Wie die Selbstzensur funktionierte, war von Fall zu Fall unterschiedlich. In den meisten Fällen setzte die Selbstzensur bereits vor dem Verfassen der Texte ein. Nur selten überprüfte ein Schriftsteller sein fertiges Werk und strich bzw. schrieb die problematischen Textstellen im Nachhinein um. Meistens wurden die Gedanken schon vor der Niederschrift zensuriert. Dadurch ging Vieles verloren und die Schriftsteller waren gezwungen, parabelhaft und metaphorisch zu formulieren, damit ihr Werk die Zensur passieren konnte. Dennoch waren sie der Gnade der Zensoren ausgeliefert und mussten darauf hoffen, dass diese nachsichtig waren und das Werk erscheinen konnte. Zur Rolle der Zensur bzw. Selbstzensur äußert sich Hodjak folgendermaßen:

Die Zensur war schließlich in jedem Text implizit, ja mehr noch, sie schrieb an den Texten mit, zum einen indem sie durch Streichungen, Umformulierungen, Ergänzungen sich am Zustandekommen der Endfassung beteiligte, zum anderen indem sie in den Text eingriff, bevor dieser überhaupt erst niedergeschrieben worden war.¹⁶¹

Ein bekannter Trick, dessen sich die Autoren bedient haben, war, dass sie den Text mit einem Motto oder einer Widmung versehen, die die Aufmerksamkeit des Zensors in eine andere Richtung lenken sollte: Géza Domokos spricht von einem Gedicht, das eindeutige Anspielungen auf die miserable soziale Lage beinhaltete aber dennoch erscheinen konnte, weil als Motto ein Zitat eines alten chinesischen Dichters zu lesen war – hier konnte erfolgreich argumentiert werden, dass das Werk nicht die gegenwärtige Situation des Landes kritisierte, sondern eine allgemeine und zeitlose Problematik thematisierte.¹⁶² Außerdem war es besonders gern gesehen, wenn Anspielungen auf kommunistische Länder auftauchten (wie z.B. China, Nordkorea usw.). Auch Hodjak griff zu diesem Trick: Das Gedicht *Späte Gedenkminute* aus seinem 1986 erschienenen Lyrikband *Augenlicht* wurde mit einer Widmung an Pablo Neruda versehen. Der kommunistische Dichter wird evoziert, zugleich wird der Blick scheinbar von der desolaten sozialen und politischen Lage auf eine andere (kulturelle) Ebene gelenkt und es wird mit der Fähigkeit des Lesers gerechnet, die Aktualität und die Botschaft des Textes richtig zu verstehen.

¹⁶¹ Vgl. Sienerth, Stefan: „Von der Suche nach einem Ort.“ *Franz Hodjak im Gespräch mit Stefan Sienerth*. In: *Südostdeutsche Vierteljahresblätter* 45 (1996), Heft 1, S. 9-18, hier S. 17.

¹⁶² Vgl. Géza Domokos im Gespräch mit Éva Bányai. In: Bányai, Éva: *Sikertörténet kudarcokkal*, S. 154.

späte gedenkminute

für Pablo Neruda

das fenster, vom wind
auf- und zugestoßen. die wolken murren.
seit du, bruder Pablo, nicht mehr träumst,
strahlen die heizkörper schweigen aus.
das trafohaus summt wie eine defekte wasserspülung.
bisher, die hoffnung, ich stampfte sie aus dem boden.
jetzt rauche ich gelassen.
irgendwo, in der nähe, bruder, führt
ein weg vorbei, auf dem die meisten
sich verlieren.
die krähen lauern gierig.
auch die konsequenz, Pablo, ist ein messer,
das genauso stumpf wird
wie alle andern.¹⁶³

Die Zensur brachte also „vielfältige Formen von *double speech*, kryptische Sprachregelungen und Camouflagen hervor.“¹⁶⁴ Man begann in Parabeln und Metaphern zu denken, man entwickelte eine mehrdeutige äsopische Sprache. Dieses „eines zu denken und anderes zu schreiben“ führt jedoch zu einer Art sozialer Schizophrenie. Die Spaltung des Ich in „öffentliches und nicht öffentliches Ich“ („public self“ – „real self“)¹⁶⁵ kann zugleich als Zeichen der Identitätsspaltung gedeutet werden.

Selbstzensur funktionierte als Selbstschutz- und Überlebensmechanismus: Man musste ständig in Erwägung ziehen, wie weit man gehen darf oder will und ob man gewillt war, Kompromisse einzugehen um das Werk zu veröffentlichen. Dazu äußert sich Hodjak:

Von der Omnipräsenz der Zensur blieben leider auch die eigenen Köpfe der Schriftsteller nicht verschont. Die Eingriffe, von denen man wußte oder annahm, daß sie die Zensur vornehmen würde, besorgte man selbst, allerdings nicht auf so drastische Weise wie es, wie man glaubte, die Zensur getan hätte, sich dabei der falschen Illusion hingebend, auf diese Weise immerhin etwas mehr Wahrheit in den Text hineinbringen zu können. [...] Die grundsätzliche Überlegung, die dazu führte, daß man sich auf Kompromisse einließ, war, besser als nichts sei immerhin ein Buch, in dem zumindest ein Teil der Wahrheit steht.¹⁶⁶

Manche Schriftsteller versuchten sich anzupassen, andere, die sich strengere moralische

¹⁶³ Hodjak, Franz: *späte gedenkminute*. In: ders.: *Augenlicht*, S. 80.

¹⁶⁴ Barck, Simone – Langermann, Martina – Lokatis, Siegfried: *Jedes Buch ein Abenteuer: Zensursystem und literarische Öffentlichkeiten in der DDR bis Ende der sechziger Jahre*. Berlin: Akademie 1998, S. 14.

¹⁶⁵ Vgl. Verdery Katherine: *What Was Socialism and What Comes Next*. Princeton: Princeton University Press 1996, S. 94.

¹⁶⁶ Sienerth, Stefan: „*Von der Suche nach einem Ort*“, S. 17.

Kriterien auferlegt hatten, verstummten. Wieder andere – wie auch Franz Hodjak – sahen darin eine Herausforderung, ein (zwar riskantes) Spiel, eine Möglichkeit, die eigenen Grenzen auszuloten.¹⁶⁷ Dies erforderte große poetische Kreativität und wirkte motivierend auf die literarische Produktion. Zu den wertvollsten literarischen Texten zählte man diejenigen, deren regimekritische Gesinnung eindeutig zu erkennen war, die jedoch nicht als solche abgestempelt werden konnten. Viel hing davon ab, in welchem Maße man Risiken eingehen wollte. Als Verlagslektor, der Erfahrung im täglichen Umgang mit den Zensoren hatte, wusste Hodjak, worauf man achten musste, damit ein Text die Zensur passiert.

Obwohl die Zensur äußerst negative Folgen in moralischer und intellektueller Hinsicht hatte, sollen ebenfalls ihre Produktivität bzw. ihre positiven ästhetischen Wirkungen erwähnt werden. Die Zensur kann auch als Antrieb von Literatur gesehen werden, indem sie die künstlerische Kreativität fördert. Denn um die geheime Botschaft zwischen den Zeilen vermitteln zu können, haben sowohl die Schriftsteller als auch die Leser eine ganz besondere Kunstfertigkeit entwickelt: im Ver- wie auch im Entschlüsseln der Texte. „Die Zensur drückt nicht nur die Literatur darnieder, sie ist zugleich der größte Produzent dessen, was zu verhindern sie angetreten ist.“¹⁶⁸ – behauptete der deutsche Schriftsteller Jurek Becker.

Die Dialektik von Zensur und Kreativität soll im folgenden Kapitel an einigen Gedichten von Hodjak demonstriert werden. Es wird zugleich der Frage nachgegangen, inwiefern sich Hodjak dadurch Identitäten zu konstruieren versucht und um welche Identitäten es sich dabei handelt.

¹⁶⁷ Dazu wird aber auch gesagt: „Besonders mutig war ich nicht [...], ich hab gerne mit dem Feuer gespielt, was ich an Angstschweiß vergossen habe, damit könnte man etliche Mühlen antreiben [...]“ In: Sienerth, Stefan: „*Von der Suche nach einem Ort.*“ *Franz Hodjak im Gespräch mit Stefan Sienerth.* In: *Südostdeutsche Vierteljahresblätter* 45 (1996), Heft 1, S. 9-18, hier S. 16.

¹⁶⁸ Becker, Jurek: *Warnung vor dem Schriftsteller. Drei Vorlesungen in Frankfurt.* Frankfurt/M.: Suhrkamp 1990, S. 33.

4. Das lyrische Werk von Franz Hodjak

In den Jahren der kulturpolitischen Lockerung zwischen 1969 und 1972 kam es zu zahlreichen Debüts in der rumäniendeutschen Literatur. Die jungen, emanzipierten Autoren standen der, unter dem Dogma des sozialistischen Realismus erstarrten rumäniendeutschen Literatur und der geschichtlichen Überlieferung distanziert und skeptisch gegenüber und forderten eine kritische, gesellschaftsbezogene Literatur.¹⁶⁹ Der Glaube an die Veränderbarkeit der gesellschaftlichen Realität durch Dichtung wirkte anspornend auf die literarische Produktion dieser Zeit. Diese jungen Autoren versuchten programmatisch, durch unkonventionelle Sprechweise eine sozialkritisch engagierte Literatur zu schaffen, die einem elitären und apolitischen, von der unmittelbaren Realität entfernten Ästhetizismus gegenüberstehen sollte. Der dialektische Lakonismus Bertolt Brechts wirkte stilbildend auf ihre Lyrik, aber auch die Konkrete Poesie, die avantgardistischen Experimente der *Wiener Gruppe* sowie die Beat-Literatur hatten einen spürbaren Einfluss auf sie. Den „Siegeszug Brechts durch die kleine rumäniendeutsche Literaturszene“¹⁷⁰ behandelt Peter Motzan ausführlich in seiner Abhandlung *Von der Aneignung zur Abwendung. Der intertextuelle Dialog der rumäniendeutschen Lyrik mit Bertolt Brecht*. Motzan betont den Einfluss Brechts auf diese Schriftsteller:

Es brechtete in den siebziger Jahren augenfällig von Temeswar über Klausenburg und Hermannstadt bis Bukarest. An den pointierten Verfremdungen, den parabelhaften Konstruktionen, den gerafften Situationsprotokollen, den wortspielerischen Epigrammen [...] schreibt Brechts Methode, seine pathosfeindliche Sachlichkeit, sein geschickt dosiertes Besserwissertum mit. Weniger der junge, der anarchistisch-vitalistische Brecht mit seinem individualistischen Glücksverlangen und schon gar nicht der zarte und obszöne Dichter der Liebe war es, dem man sich vorerst lernend zuwandte, sondern der durch die Schule marxistischen Denkens hindurchgegangene Neo-Aufklärer, der verschleierte Zusammenhänge erhellen und eingefrorene Wahrnehmungen aufbrechen, zu genauerem Hinsehen auf sattsam Bekanntes, aber noch nicht Erkanntes anregen wollte.¹⁷¹

¹⁶⁹ Vgl. Motzan, Peter: *Die rumäniendeutsche Lyrik nach 1944*. Cluj-Napoca: Dacia Verlag 1980, S. 110-111.

¹⁷⁰ Motzan, Peter: *Von der Aneignung zur Abwendung. Der intertextuelle Dialog der rumäniendeutschen Lyrik mit Bertolt Brecht*. In: Szász Ferenc – Kurdi Imre (Hg.): *Im Dienste der Auslandsgermanistik. Festschrift für Professor Dr. Dr. h. c. Antal Mádl zum 70. Geburtstag*. Budapest: ELTE Germanistisches Institut 1999 [= *Budapester Beiträge zur Germanistik* 34], S.139-165, hier S. 144.

¹⁷¹ Ebenda, S. 146.

Die Autoren suchten nach neuen Ausdrucksmöglichkeiten, sie versuchten sich auch in neuen Gattungen (Mischformen zwischen Theater, Lyrik und Prosa) und neuen Formen (man verwendet Kleinschreibung, Sprachspiele, Textcollagen usw.), denn man war der Auffassung, dass die neuen Inhalte nicht in tradierten literarischen Formen dargestellt werden konnten.¹⁷²

In Temeswar gründeten 1972 junge deutsche Schriftsteller die *Aktionsgruppe Banat*,¹⁷³ eine kritische und sozial engagierte Literatengemeinschaft junger Banater Autoren, die sich zum Ziel setzten, mit den bestehenden Traditionen, mit dem Provinzialismus der früheren rumäniendeutschen Literatur zu brechen. Als Mitglieder der deutschsprachigen Minderheit wollten sie sich an einer gesamtdeutschen Literatur orientieren – und das nicht nur auf inhaltlich-thematischer Ebene, sondern auch in der formalen Gestaltung der Texte.¹⁷⁴

Parallel zur programmatischen Wortmeldung und zu literarischen Erneuerungsversuchen der *Aktionsgruppe Banat* kann man auch in Siebenbürgen vergleichbare Entwicklungen feststellen. Darauf weist Gerhardt Csejka bereits 1972 hin: „Erwähnenswert ist [...], daß im Banat zwar eine kompakte Gruppe zur selben Zeit aufgetreten ist, die vereinzelt Stimmen aus Siebenbürgen jedoch nicht wesentlich anders getönt sind und nicht weniger versprechen.“¹⁷⁵

Zu den Siebenbürgischen Schriftstellern gehört unter anderen auch Franz Hodjak, der 1970 mit seinem Gedichtband *Brachland* sein literarisches Debüt gab. Schon als Student der Germanistik in Klausenburg zwischen den Jahren 1965 und 1970 nahm er aktiv am literarischen Leben teil: Die intensive Beschäftigung mit den literarischen Strukturen sensibilisierte das Formbewusstsein, die Grundvoraussetzung für das Schreiben bzw. für die Beschäftigung mit Literatur.¹⁷⁶ Zu dieser Zeit begann Hodjak auch bei der dreisprachigen Studentenzeitung *Echinox* mitzuwirken und seine ersten Gedichte in verschiedenen deutschsprachigen Zeitschriften zu veröffentlichen, von denen vor allem die

¹⁷² Vgl. Schuster, Diana: *Die Banater Autorengruppe: Selbstdarstellung und Rezeption in Rumänien und Deutschland*. Konstanz: Hartung-Gorre Verlag 2004, S. 44.

¹⁷³ Zu den eigentlichen Mitgliedern der *Aktionsgruppe Banat* gehörten Rolf Bossert, Richard Wagner, William Totok, Johann Lippet, Anton Sterbling, Gerhard Ortinau, Ernest Wichner, Albert Bohn und Werner Kremm. Autoren wie Herta Müller und Werner Söllner werden auch in Verbindung mit der Gruppe genannt.

¹⁷⁴ Vgl. Schuster, Diana: *Die Banater Autorengruppe*, S. 57.

¹⁷⁵ Csejka, Gerhardt: *Als ob es mit ALS OB zu Ende ginge. Neues in der rumäniendeutschen Lyrik 1972*. In: *Neue Literatur* 23 (1972), Heft 12, S. 61-67, hier S. 66.

¹⁷⁶ Vgl. Sienerth, Stefan: „Von der Suche nach einem Ort.“ *Franz Hodjak im Gespräch mit Stefan Sienerth*. In: *Südosstdeutsche Vierteljahresblätter* 45 (1996), Heft 1, S. 9-18, hier S. 15.

Bukarester *Neue Literatur* und die Kronstädter *Karpatenrundschau* zu erwähnen sind.

Als Ergebnis meiner Recherchen lassen sich im Hinblick auf biographische, aber auch auf stilistisch-methodische Merkmale im dichterischen Werk von Franz Hodjak drei Schaffensperioden unterscheiden. Zur ersten Periode gehören die in Rumänien, in den Sechziger- und Siebzigerjahren entstandenen Gedichte. Diese Phase kann in zwei weitere Entwicklungsstufen unterteilt werden. Zur ersten gehören die in verschiedenen Periodika Rumäniens erschienenen Gedichte und der Gedichtband *Brachland*. Es handelt sich hierbei um Texte, die zwischen 1965 und 1970 unter günstigen politisch-sozialen Bedingungen entstanden sind, in einer Zeit des politischen Tauwetters – so ist es zu erklären, dass der politische Grundton, der die später entstandenen Gedichte prägt, hier nicht zu finden ist.

Die folgenden zwei Gedichtbände, *Spielräume* (1974) und *offene briefe* (1976) lassen einen politisch bewussten Dichter erkennen. In diesen Bänden sind lyrische Texte zu finden, deren dialektischer Gedankengang und nüchterne Situationsanalyse von dem wesentlichen Einfluss Bertolt Brechts auf das literarische Werk von Franz Hodjak zeugen. Die Raffungs- und Ausspartechnik, der moralisierende Ton und die Parabelhaftigkeit der Texte, der offene Schluss, der „mit der Belehrbarkeit eines mitdenkenden Lesers rechnet“,¹⁷⁷ erinnern stark an die Gedichte Brechts.¹⁷⁸ Es sind meistens kurze, prägnante, epigrammatische Gedichte und Aphorismen, die Zeitgeisterscheinungen thematisieren, allerdings chiffriert, mittels der doppelbödigen, subversiven Schreibweise, damit die Zensur umgangen werden kann. Mit der Interpretation dieser Gedichte kommt man nicht zurecht, ohne den politischen Kontext in Betracht zu ziehen. Ironische Zuspitzungen, Allegorien, subtile Anspielungen kennzeichnen diese Periode und machen sie zu der Schaffensphase Hodjaks, in der sein politisches Engagement am deutlichsten zutage tritt.

Der Glaube an die Veränderbarkeit der Welt (und des Menschen) durch Dichtung (eine Idee, die wiederum auf den Brechtschen Einfluss hindeutet¹⁷⁹) und der anfängliche Optimismus des literarischen Tauwetters veränderten sich parallel zu der politischen Situation; eine zunehmende Desillusionierung trat an deren Stelle und mündete schließlich in Resignation. Der sozial engagierte Dichter Hodjak wurde zum Beobachter von gesellschaftlich-politischen Verhältnissen, ohne jeglichen Verbesserungs- oder

¹⁷⁷ Ebenda, S. 142.

¹⁷⁸ Auch die frühen Prosatexte zeigen ein dialogisches Verhältnis mit Brecht: Die *Geschichten um Stanislaus* enthalten eindeutige intertextuelle Bezüge zu Brechts *Keuner-Geschichten*.

¹⁷⁹ Vgl. u.a. das Gedicht *Der gelernte Chor* aus Bertolt Brechts *Badener Lehrstück vom Einverständnis* (1929).

Veränderungsversuch. 1972 behauptete Hodjak noch programmatisch, „wo sein Verantwortungsbewusstsein [des Menschen] zu versagen droht, setze ich meine Gedichte als Warnzeichen“¹⁸⁰ oder

Literatur, die ich meine, soll nicht anmutig sein, sondern mutig, nicht bewegen, sondern in Bewegung setzten, nicht verklären sondern aufklären. [...] Literatur also, die nicht erbaut, sondern zum Mitbauen überzeugt [...] Literatur, die also gemeint ist, will nicht als Spiegelung des von der eigenen Haut Begrenzten verstanden werden, sondern als zeitgebundener Schaffensakt.¹⁸¹

Doch allmählich veränderte sich seine Einstellung gegenüber der Rolle des Dichters: Bereits 1983 äußerte er sich in einem Interview folgendermaßen: „Ich will nicht mehr sein, als Zeuge der Zeit, ich kann nur aufschreiben, was ich sehe, was ich weiß.“¹⁸² Diese Kunstauffassung zeigt sich deutlich in den nächsten Gedichtbänden.

Die zweite Schaffensperiode beginnt mit dem Buch *mit Polly Knall spricht man über selbstverständliche dinge als wären sie selbstverständlich* (1979) und umfasst unter anderem die Gedichtbände *flieder im ohr* (1983), *Augenlicht* (1986) und *Luftveränderung* (1988) sowie die Kinderbücher *Der Hund Joho* (1985) und *Fridolin schlüpft aus dem Ei* (1986). Die Gedichte behandeln überwiegend Einzelheiten des Alltags und thematisieren Zeitgeisterscheinungen – sowohl Ortsbeschreibungen als auch Momentaufnahmen aus der subjektiven und objektiven Wirklichkeit. In dieser Zeit, in der schärfsten Phase der kommunistischen Diktatur schrieb Hodjak viele Gedichte, die auf dem ersten Blick Naturlyrik waren (in der Form einer reflektierenden lyrischen Meditation), die jedoch als politische Parabel zu lesen sind. Eine Auswahl dieser Gedichte ist 1990 in Deutschland in dem Sammelband *Siebenbürgische Sprechübung* erschienen.¹⁸³

Zur dritten Periode gehören jene Gedichte, die nach der Revolution von 1989 sowie nach der Ausreise des Autors in die Bundesrepublik (1992) entstanden sind. Hier sind vor allem die Gedichtbände *Landverlust* (1993), *Ankunft Konjunktiv* (1997) sowie der zuletzt erschienene Band *Die Faszination eines Tages, den es nicht gibt* (2008) zu erwähnen.

Die Schaffensphasen Hodjaks waren immer durch die politische Situation bedingt.

¹⁸⁰ Hodjak, Franz im Gespräch mit Elisabeth Axmann. In: Axmann, Elisabeth: *Dieses Auf-der-Grenze-Gehen. Interview*. In: *Neue Literatur* 23 (1972), Heft 8, S. 39-42, hier S. 42.

¹⁸¹ Hodjak, Franz: *Literatur und Gesellschaft*. In: *Karpatenrundschau*, 25.04.1975.

¹⁸² Zitiert nach Schuller, Annemarie: *Der Optimismus des Pessimismus. Zu einem neuen Lyrikband von Franz Hodjak*. In: *Karpatenrundschau*, 30.09.1983.

¹⁸³ Das war allerdings nicht der erste Sammelband hodjakscher Gedichte, der auf deutschem Boden erschien: 1988 gab Wulf Kirsten in der DDR den Gedichtband *Sehnsucht nach Feigenschnaps* heraus.

Die apolitische Stimmung der ersten Gedichte sind mit der Tatsache zu erklären, dass in der Zeit von Hodjaks Auftritt auf die literarische Bühne in Rumänien eine Entspannung der politischen Situation zu spüren war.

4.1. Die frühen Gedichte. *Brachland*

Im Jahre 1970 erschienen unter dem Titel *Brachland* 47 Gedichte von Franz Hodjak. Von der Kritik wurde die Ausgabe kaum zur Kenntnis genommen (es liegen nur drei kurze Artikel bzw. Rezensionen vor). Nennenswert ist allenfalls ein Artikel Gerhardt Csejkas in der *Karpatenrundschau*,¹⁸⁴ der vor allem den Ideenimport von avantgardistischen Modellen der europäischen Literatur hervorhebt und hart kritisiert. Csejka begrüßt einerseits die Bemühungen des jungen Dichters, sich von der in der damaligen rumäniendeutschen Lyrik herrschenden sentimental-Heimatidealisierung loszureißen und „in Unzufriedenheit mit der plattitüdenreichen vertrauensseligen und bramabasierenden Herzenlyrik“ nach Europa zu schauen, andererseits wirft er Hodjak unter anderem Epigonentum vor, und den Band bezeichnet er als „Produkt der Eifrigkeit und Nacheifrigkeit in der Urbarmachung mit europäischen Pflügen des schlummernden sprachkünstlerischen und Bewusstseinsbrachlands in der Provinz rumäniendeutschen Literatur.“¹⁸⁵

Der junge Dichter sucht noch seine Stimme, die Tradition der Landschaftsgedichte der Sechzigerjahre prägt ihn. Die Stimmung der Gedichte ist melancholisch-düster; die später für seine Werke kennzeichnende bittere Ironie fehlt völlig. Es sind vorwiegend Naturgedichte, Nachdenken über Leben und Tod, wobei Motive der griechischen Mythologie (*Prometheus*, *Charons Ruder*) und der rumänischen Volkspoesie (*Miorița*) aufklingen. Die Gedichte sind von der Meerlandschaft inspiriert, ihre Tonalität erinnert an die naturmystische Lyrik von Ursula Bedners oder Ilse Hehn, die ebenfalls in dieser Zeit in der rumäniendeutschen Literatur debütierten: Meer, Wasser, Schilf, Vogel, Wind, Sand sind Motive, die in diesen Gedichten häufig vorkommen. Es gibt jedoch einen Begriff, der in diesem Band als Hauptmotiv auftritt und der auf die Thematik der späteren Werke vorverweist: *Das Wort*. Es ist das Wort, das mal als „Tempel der Weltenterbten“ (*Waldlicht*), mal als „Schwärzester der Vögel“ (*Schwärzester der Vögel*) gesehen wird, das

¹⁸⁴ Csejka, Gerhardt: „...überstiegen auch das Wort“. Zu Franz Hodjaks „*Brachland*“. In: *Karpatenrundschau*, 26.03.1971.

¹⁸⁵ Ebenda.

aber auch „Gewähr für Prometheus“ (*Und das Wort wurde zu Stein*) sein kann – eine Vorahnung der folgenden Zeit vielleicht, in der das Wort als einzige Waffe gegen ein totalitäres Regime funktionieren kann. In einem zu dieser Zeit entstandenen Interview erklärt Hodjak, dass er das Wort als Wirklichkeit und als Zeichen der Wirklichkeit abzutasten versuchte, was dadurch bedingt war, dass er zu jener Zeit als Student der Germanistik die Welt hauptsächlich mittels Sprache erfahren hat.¹⁸⁶ Gerhardt Csejka meint dazu sehr kritisch:

Man könnte [...] verdächtigen, dass sämtliche metaphorischen Anstrengungen dieses Bandes nur darauf hinauslaufen, die Nöte und Tugenden der Sprache als einzigem, aber unzulänglichem Erkenntnis- und Kommunikationsmittel dramatisch zuzuspitzen, das Wort in seiner Unzuverlässigkeit und Zwielfichtigkeit zu entlarven.¹⁸⁷

In diesem Gedichtband finden wir auch einige Liebesgedichte. Doch Liebe bedeutet hier nicht Leidenschaft, Sehnsucht oder süße Schwärmerei, sie wird vielmehr als ein Kampf zwischen Mann und Frau gesehen und wird mit Tod, Feuer, Dunkelheit assoziiert: Es gibt Distel statt Rose, „blühendes Blut“ statt glühender Seele. Das Gefühl des Fremdseins von allem durchtränkt schon hier die Gedichte (wie in den späteren Gedichten und in den Prosawerken). Fremdheit statt Nähe, Zögern statt Gewissheit, quälende Fragen statt beruhigender Antworten, Abschied statt Ankommen: „Zu fremd ist mir alles in deinen Augen“ – steht es im Gedicht *Zu jäh*, oder „Laß die Lider offen auch für ein Zögern.“ Die Geliebte ist auch nur eine „Halbgeliebte“ (*Ausweg*).

Peter Motzan sieht den großen Verdienst von *Brachland* darin, dass es Hodjak mit diesem Band gelingt, die rumäniendeutsche Lyrik aus den „Harmonieschablonen der Heimatlyrik und der plakativen Rhetorik verordneter Aufbau-literatur“¹⁸⁸ herauszuholen.

Die melancholische Stimmung, die sachliche Ichlosigkeit, die die Gedichte des ersten Bandes kennzeichnen, verschwinden allmählich in den folgenden Gedichtbänden. Zwischen den Texten des ersten Bandes und den nachfolgenden Gedichten ist ein deutlicher Unterschied festzustellen: Während in *Brachland* Mutmaßungen über das Wort

¹⁸⁶ Vgl. Weber, Horst: *Worte dann und wann. Werkstattgespräch mit dem Dichter Franz Hodjak*. In: *Karpatenrundschau*, 21.01.1972.

¹⁸⁷ Csejka, Gerhardt: „...überstiegen auch das Wort“. Zu Franz Hodjaks „*Brachland*“. In: *Karpatenrundschau*, 26.03.1971.

¹⁸⁸ Motzan, Peter: *Franz Hodjak*. In: Kraft, Thomas (Hg.): *Lexikon der Gegenwartsliteratur*. Bd. I. München: Nymphenburger 2003, S. 557-559, hier S. 558.

zu finden sind, treibt Hodjak in den späteren Gedichten souveräne Spiele *mit* dem Wort.¹⁸⁹ Die in *Brachland* angestrebte Subjektlosigkeit wird aufgegeben und in den Vordergrund tritt der engagierte Mensch.

4.2. Ausbruch aus der Tradition der Naturlyrik

Schon 1972 distanziert sich Hodjak bewusst von den Gedichten aus seinem Debütband *Brachland*. Es folgen Gedichtbände, in denen sich der junge Dichter allmählich von der elegischen Stimmung der ersten Gedichte entfernt¹⁹⁰ und seinen eigenen, sarkastisch-ironischen bis provokativen Ton findet.

Nach 1970 wurde Hodjak „politisch vollhörig“,¹⁹¹ denn der anfänglichen Illusion und Hoffnung, dass sich in Rumänien tatsächlich ein Liberalisierungsprozess entfalten könnte, folgte Enttäuschung und bittere Ernüchterung. So begann Hodjak sich in seinem literarischen Werk mit der (politischen) Realität auseinanderzusetzen und gegen die entstehende Gesellschaftsform zu engagieren. In einem Artikel, der 1972 in der Zeitschrift *Karpatenrundschau* erschienen ist, formuliert er sein neues poetisches Credo: Er sieht in der Lyrik nur dann Existenzberechtigung, wenn sie „eine rational gesteuerte Re-Aktion eines zum gesellschaftlichen Bewusstsein objektivierten individuellen Bewusstseins“¹⁹² ist.

Ein poetischer Tonwechsel ist in den folgenden Gedichtbänden zu bemerken: Nostalgische Reminiszenz, einsame Selbstbefragung, Anklage, Ironie und Sarkasmus sind Hauptmerkmale der neuen Gedichte. 1974 erscheint *Spielräume*, zwei Jahre später der dritte Band Hodjaks, *offene briefe*. An diesen beiden Gedichtbänden lässt sich am besten das poetische Versteckspiel erläutern, das Franz Hodjak mit der Zensur trieb.

Es ist die Zeit, in der sich die politische Lage verschärfte, immer mehr Dichter begannen (zwar chiffriert) politische Untertöne in ihren Gedichten zum Ausdruck zu bringen.¹⁹³ So auch Franz Hodjak, der schnell erkannte, dass man in der veränderten

¹⁸⁹ Vgl. Weber, Horst: *Worte dann und wann. Werkstattgespräch mit dem Dichter Franz Hodjak*. In: *Karpatenrundschau* 21.01.1972.

¹⁹⁰ Vgl. Interview mit Franz Hodjak am 25. Oktober 2005 in Klausenburg.

¹⁹¹ Sienerth, Stefan: „*Von der Suche nach einem Ort.*“ *Franz Hodjak im Gespräch mit Stefan Sienerth*. In: *Südostdeutsche Vierteljahresblätter* 45 (1996), Heft 1, S. 9-18, hier S. 14.

¹⁹² Hodjak, Franz: *Autobiographische Fragmente* `72. In: *Karpatenrundschau*, 18.08.1972.

¹⁹³ Ich denke hier vor allem an die Dichter der *Aktionsgruppe Banat* aber auch andere Dichter wie Anemona Latzina sind in dieser Hinsicht zu erwähnen.

politischen Lage auch sein ästhetisches Konzept ändern muss – so fand er allmählich zu Brecht:

Brecht mochte ich am Anfang nicht und dann, mit jenen Ereignissen, mochte ich ihn immer mehr. Und eine Zeit war ich so naiv und dachte, die Welt sei veränderbar und wir Schriftsteller könnten auch eine wichtige Rolle dabei spielen.¹⁹⁴

Einige Gedichte, wie *spielräume* oder *elektrischer frühling* erinnern an die Brechtsche Dialektik. Hier versucht Hodjak nach eigenem Bekunden ein Gespräch mit der Macht anzufangen, doch schnell begreift er, dass – wie er öfters in verschiedenen Interviews betont – die Macht zu keinen Dialogen bereit ist, sondern nur Monologe hält.¹⁹⁵ Allmählich wird also aus dem sinnlosen Versuch zu einem Dialog ein Spiel mit der Macht, ein Versuch, die Zensur zu umgehen.

Werner Söllner schreibt in seinem Nachwort zum Gedichtband *Siebenbürgische Sprechübung* (1990), Hodjak habe die Politik nie als eine Alternative, sondern als einen „wesentlichen Antrieb zur Literatur“¹⁹⁶ begriffen. Hodjak argumentiert: „In politisch so brisanten Zeiten kann die Literatur an der Politik nicht vorbei.“¹⁹⁷ In ganz Osteuropa zeigte sich diese politische Haltung der Dichter: „Es hatte sich eine eigene Ästhetik entwickelt: Parabeln, Metaphern, Anspielungen und Wortspiele hatten ja eine ganz andere Bedeutung als zum Beispiel in der konkreten Poesie“, sagt Hodjak und erwähnt als Beispiel den *König David Bericht* von Stefan Heym, „eine wunderschöne politische Parabel“, die im Westen nicht geschrieben worden wäre.¹⁹⁸

In einem Gespräch mit Bernd Kolf bemerkt der Dichter, dass im Gegensatz zu seinen ersten, im Band *Brachland* erschienenen Gedichten, wo die Realität nur „einen wichtigen Bestand der Gedichte ausmachte“, in den neueren Gedichten die Wirklichkeit „zum unmittelbaren Gegen-Stand der Texte“¹⁹⁹ werde. Bestimmend für die Entwicklungsrichtung war also eine Änderung der Beziehung zur Wirklichkeit, was auch

¹⁹⁴ Neumann, Michael: „*ich dreh das Licht aus und verschluck die Schlüssel*“. Ein Gespräch mit Franz Hodjak. In: *Kassandra. Literaturen*, 05.11.1998.

¹⁹⁵ Ebenda.

¹⁹⁶ Söllner, Werner: *Nachwort*. In: Hodjak, Franz: *Siebenbürgische Sprechübung. Gedichte*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1990, S. 126.

¹⁹⁷ Neumann, Michael: „*ich dreh das Licht aus und verschluck die Schlüssel*“. Ein Gespräch mit Franz Hodjak. In: *Kassandra. Literaturen*, 05.11.1998.

¹⁹⁸ Vgl. Neumann, Michael: „*ich dreh das Licht aus und verschluck die Schlüssel*“. Ein Gespräch mit Franz Hodjak. In: *Kassandra. Literaturen*, 05.11.1998.

¹⁹⁹ Kolf, Bernd: *Vom Manuskript zum Nachvollzug. Gespräch*. In: *Karpatenrundschau*, 23.04.1971.

erklärt, dass Hodjak sich in seinen neuen Gedichten bewusst sozialen Fragen zuwendet.

Wenn ich bisher die relative Freiheit besaß, den Fragen- und Aufgabenkreis selbst zu wählen, so werde ich nun durch die obligate Berufsausübung mit nicht immer übersehbaren Forderungen und Schwierigkeiten des gesellschaftlichen Komplexes konfrontiert, die mich erst richtig erkennen lassen, wie sehr eigentlich der Mensch unseres Jahrhunderts ein soziales Produkt ist. Und unter Engagement verstehe ich nicht, über Geleistetes zu sprechen – dabei könnte man sich leicht versprechen –, sondern Engagiertsein heißt, Geleistetes bewusst in Frage stellen, als einzige Möglichkeit, weitere Perspektiven für Verbesserungen freizulegen, als einziger Weg zum Fortschritt.²⁰⁰

Dadurch wird die soziale Identität des Dichters als Mitglied einer Gesellschaft betont, der sich seiner (aufklärerischen) Rolle und Aufgaben bewusst ist und mit seinem Werk Engagement für die Mitmenschen (oder die Ingroup im Sinne von Tajfel und Turner²⁰¹) beweist.

Es entsteht eine engagierte, wirklichkeitsbezogene Lyrik, in der Hodjak seine Kritik am Regime im Gewand symbolisch-gleichnishaft gemeinter Themen und eines mehrdeutigen Sprachgebrauchs formuliert. In den Gedichten ist die Tendenz, die Aussage in aphoristische Verknappung zu bringen, klar zu erkennen und die Wortspiele als Mittel der Ironie bzw. „die Ironie als Mittel der Überlistung“²⁰² anzuwenden. Das Gedicht wird zu einem Warnzeichen, zu einer in Sprache materialisierten Reaktion auf die Realität. Es beginnt ein Spiel mit der Zensur, das im Folgenden ausführlich behandelt wird.

4.3. Das Spiel mit der Zensur in den frühen Gedichten von Franz Hodjak

Mit Ironie durchtränkte, indirekte Redeformen waren nötig, damit ein literarisches Werk erscheinen konnte. Die Autoren mussten auf Mittel der Parabel, auf eine metaphorische, chiffrierte Sprache zurückgreifen, um die Zensur zu passieren und doch Wesentliches auszudrücken.²⁰³ Mit der lähmenden Wirkung der Zensur ist es auch zu erklären, dass es in

²⁰⁰ Ebenda.

²⁰¹ Vgl. Tajfel, Henri – Turner, John: *The social identity theory of intergroup behavior*. In Worchel, Stephen – Austin, William (Hg.): *Psychology of intergroup relations*. Chicago: Nelson-Hall 1986, S. 7-24. Zitiert nach: Zick, Andreas: *Die Konflikttheorie der Theorie sozialer Identität*. In: Bonacker, Thorsten (Hg.): *Sozialwissenschaftliche Konflikttheorien: eine Einführung*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften 2005, S. 409-426, hier S. 410.

²⁰² Vgl. Weber, Horst: *Worte dann und wann. Werkstattgespräch mit dem Dichter Franz Hodjak*. In: *Karpatenrundschau*, 21.01.1972.

²⁰³ Vgl. Broos, Susanne: *24,5 Quadratmeter deutsche Heimat*. In: *Börsenblatt für den Deutschen*

den Sechziger- und Siebzigerjahren zu einer Tendenz zur Verknappung und Verschlüsselung der Texte kam und sich somit eindeutig das Vorherrschen der literarischen Kleinformen zeigte: Die chiffrierten Botschaften und verdeckten Lesarten konnten am besten über das Gedicht oder die Kurzgeschichte übermittelt werden.

Die Lyrik bot dem Autor größere künstlerische Entfaltungsmöglichkeit, denn durch die symbolische Dichte konnte man sich freier äußern. Auch kürzere Prosatexte wie Kurzgeschichte, der Essay oder die Erzählung waren beliebt. Die problematischste Gattung war eindeutig der Roman. Warum er vor 1989 nur Gedichte und Kurzgeschichten geschrieben hatte und sich erst nach der Wende der längeren epischen Gattungsform Roman zuwandte, erklärt Hodjak vor allem mit der Zensur:

[...] ein Roman muss ein Gesellschaftsbild zeigen, eine Welthaltung artikulieren, Bezug nehmen zu verschiedenen, zahlreichen Zusammenhängen. Es gab nur zwei Möglichkeiten. Entweder man schrieb keinen Roman. Oder man schrieb einen, einen verlogenen. Aus dieser Verlogenheit haben alle, die Romane geschrieben haben, versucht, sich herauszulügen. Mit Romanen, die mythische oder historische Stoffe verarbeiteten, mit so verstrickten Maschen von Anspielungen auf die Gegenwart, dass sie sowieso niemand begriff.²⁰⁴

Romane mit den Stichwörtern „Parteitreu“ und „Vaterlandsliebe“ wollte er nicht schreiben, deshalb blieb die Lyrik die einzige passende Gattung, denn mit der Lyrik lassen sich Ausschnitte, Fragmente aus einer Gesellschaft darstellen, ein Roman dagegen spiegelt eine Welt, die Gesellschaft, wider, was damals, so Hodjak, nicht möglich war.²⁰⁵ Diese Erklärung, die die Zensur dafür verantwortlich macht, dass zwischen 1970 und 1989 in Rumänien so wenige wertvolle Romane geschrieben wurden, scheint zwar einzuleuchten, allerdings sollte man diese Behauptung nicht unreflektiert lassen. Man kann sie eher als eine Selbstschutzstrategie post festum verstehen, denn es gibt Gegenbeispiele, die diese Aussage außer Kraft setzen.²⁰⁶ Georg Aeschl sieht die Gründe dafür, dass in dieser Zeitspanne in Rumänien die Entwicklung der Gattung Roman stagnierte und vor allem

Buchhandel, 94/24.11.1992, S. 16.

²⁰⁴ Sienerth, Stefan: „*Von der Suche nach einem Ort.*“, S. 12.

²⁰⁵ Ebenda.

²⁰⁶ Man denke an die Werke des rumänischen Schriftstellers Augustin Buzura, der in seinen Romanen *Orgolii* (1974) und *Refugii* (1984) das Drama des Intellektuellen thematisiert, der in Konflikt mit dem kommunistischen System gerät. Weitere Beispiele sind *Galeria cu viță sălbatică* (1976) von Constantin Țoiu oder ungarische Romane wie z.B. *Kő hull apadó kútba* (1977) von István Szilágyi oder *Zokogó majom* (1969) von Tibor Bálint. Diese letzteren Romane sind sogar in deutscher Übersetzung erschienen: *Steine fallen in versiegende Brunnen* (1982), übersetzt von Georg Harmat bzw. *Der schluchzende Affe*, übersetzt von Ursula Bedners (1979).

lyrische Texte und Kurzprosa geschrieben wurden, in der Sprachnot der Minderheit bzw. in deren Unfähigkeit, die erfahrene Realität in komplexen Zusammenhängen sprachlich zu bewältigen.²⁰⁷

4.3.1. Politisches Engagement und chiffrierte Botschaften in den Gedichtbänden

Spielräume und offene briefe

Die Stimmung und die Thematik der Gedichte, die im Band *Spielräume* zu finden sind, weisen eine viel reichere poetische Palette auf als die ersten Gedichte im Band *Brachland*. Die Gedichte und Aphorismen – „Einfälle“, wie Hodjak sie nennt – sind oft politisch gefärbt: Entschieden nimmt er hier Stellung gegen alle Art von Krieg, Diktatur, Demütigung. Die politisch zugespitzten Aphorismen sind meistens versteckte, ironische Anspielungen, die nur mit gewissen historisch-politischen Vorkenntnissen gedeutet werden können: Erwähnt werden der südvietnamesische General und Staatspräsident Van Thieu und der portugiesische Politiker Caetano, dessen Name mit der portugiesischen Diktatur des *Estado Novo* in Verbindung steht, die ihre ganze Energie stets darauf konzentrierte, den politischen Status quo in Portugal und in den afrikanischen Kolonien aufrechtzuerhalten. Hodjak nutzt den Vorwand, über politische Probleme anderer Länder zu schreiben, doch unverkennbar ist die ironische Parallelität zu der in den Siebzigerjahren in Rumänien herrschenden politischen Lage:

das land haben wir
zu verteidigen
gegen die selbstverteidigung
seiner einwohner²⁰⁸

Die falsche Friedensauffassung und die miserable sozialwirtschaftliche Lage des Landes kommen metaphorisch zum Ausdruck. Die folgenden Zeilen enthalten eine bewusste Doppeldeutigkeit:

²⁰⁷ Vgl. Aesch, Georg: *Kreation und Administration. Zur rumäniendeutschen Kurzprosa der Jahre 1962-1973*. In: *Zeitschrift für Siebenbürgische Landeskunde* IV Folge 12 (1989), Heft 2, S. 118-123.1989, hier S. 121.

²⁰⁸ Hodjak, Franz: *Caetano über Moçambique*. In: ders.: *Spielräume*, S.12.

die friedenstaube
ist in aller mund:
die einen hungerts nach frieden
die anderen nach der taube²⁰⁹

Die Taube, schon immer ein Symbol des Friedens und der Freiheit, erscheint ironisch als potentielle Nahrung für diejenigen, die sich in einer repressiven Gesellschaft von der Rationalisierung der Lebensmittel stärker betroffen fühlen als von dem verlogenen Schein-Frieden und der Einschränkung der Freiheit.

Im Gedicht *tagebuch-notizen eines untermieters* werden ebenfalls die sozialen Probleme der Menschen in Rumänien angesprochen, wie zum Beispiel die Reglementierung von Strom und Wasser:

oft fließt
im ganzen haus
kein wasser

da waschen wir unsere hände
in unschuld²¹⁰

Die ironische Anspielung auf das *Neue Testament* (Matth. 27,24.) ist hier nicht zu verkennen. Hodjak nutzt religiöse Motive und ruft christliche Topoi auf, allerdings profanisiert er sie bewusst ironisch und deutet damit auf die große Distanz zwischen Religiosität und der sozialistischen Alltagswirklichkeit.

Politisch gefärbt sind auch die Zeilen des Gedichts *zur konsequenz*, in dem Parteilosigkeit und unparteiische Ehrlichkeit gelobt werden in einer Gesellschaft, wo sich der Ideologiewechsel häufig zugunsten persönlicher Vorteile vollzog:

jetzt bekenn ich mich zum grün
sagte das blatt und wurde rot
jetzt bekenn ich mich zum rot
sagte das blatt und wurde gelb
jetzt bekenn ich mich zum gelb
sagte das blatt und

recht

²⁰⁹ Hodjak, Franz: *Geteilte Welt*. In: ders.: *Spielräume*, S. 7.

²¹⁰ Hodjak, Franz: *tagebuch-notizen eines untermieters*. In: ders.: *Spielräume*, S. 14.

behält bloß
der farblose wind²¹¹

Es ist offensichtlich, was mit den Farbmotiven *rot* und *gelb* gemeint ist, in einer Zeit, in der das sowjetische und chinesische Modell das politische Leben bestimmten. Der Wind steht als Metapher für das lyrische Ich, der ständig unterwegs und nicht einzufangen ist. Es ist eine Selbstdarstellung als unparteiischer Außenseiter.

Schon in diesem Band findet sich das Motiv der Freiheit – Hauptthema der späteren Gedichte und vor allem der zwei Romane *Grenzsteine* und *Ein Koffer voll Sand*. Eine wichtige Rolle spielt *das Wort* als solches bereits im ersten Gedicht des Bandes. Die Flucht „ins Wort“ wird als die einzige Freiheit verstanden: „so zieh ich ins wort / soviel spielraum brauche ich“²¹² heißt es in dem Gerhardt Csejka gewidmeten Gedicht *so setz ich das wort*. Gleich darauf folgt als Fortsetzung dieses Gedankens das Gedicht *spielräume*, das als Schwerpunkt des Bandes gesehen werden kann und dessen Chiasmus (freiheit-spielraum-spielraum-freiheit) an die Gedichte Erich Frieds erinnern:²¹³

die freiheit
die täglich
uns spielraum
gewährt
ist immer so groß wie
der spielraum
den täglich
wir der freiheit gewähren²¹⁴

Schon der Titel des 1976 erschienenen dritten Gedichtbandes *offene briefe* weist auf die Gegenwart der Zensur hin und dadurch hinaus auf die allgegenwärtige Kontrolle der Macht. Ironisch wird auf offene Briefe hingedeutet, die als öffentliche Meinungsäußerung unter anderem dazu dienen, Kritik gewissen (politischen bzw. sozialen) Verhältnissen oder Verfahren zu üben aber auch zu provozieren. Laut Duden ist der offene Brief „ein in der Presse veröffentlichter Brief an eine prominente Persönlichkeit oder Institution, in dem ein die Allgemeinheit angehendes Problem aufgeworfen, eine Kritik ausgesprochen wird.“²¹⁵

²¹¹ Hodjak, Franz: *zur konsequenz*. In: ders.: *Spielräume*, S. 16.

²¹² Hodjak, Franz: *so setz ich das Wort*. In: ders.: *Spielräume*, S. 22.

²¹³ Vgl. Bormann, Alexander von: *Weder Angriff noch Rückzug*. In: *Neue Zürcher Zeitung*, 07.12.1990.

²¹⁴ Hodjak, Franz: *spielräume*. In: ders.: *Spielräume*, S. 24.

²¹⁵ Stichwort „öffener Brief“. In: *Duden. Das große Wörterbuch der deutschen Sprache in sechs Bänden*. Mannheim/Wien/Zürich 1989.

In der Brockhaus Enzyklopädie wird differenzierter formuliert: „Mit offener Brief wird vielfach versucht, durch Aufruf Solidarität, durch Anruf Hilfe, durch Mitteilung Rechtfertigung zu erlangen.“²¹⁶ Im Falle eines offenen Briefes wird dem Empfänger eine wichtige Rolle zugesprochen: Er wird zu einer öffentlichen Stellungnahme aufgefordert. Durch die Wahl des Titels gibt Hodjak dem Leser Anhaltspunkte auf die erforderliche Lesart dieser Gedichte. Andererseits ist der Titel auch eine subtile Anspielung auf die geöffneten Briefe seitens der Staatssicherheit: Es ist bekannt, dass jeder Brief aus dem Ausland von der Securitate überprüft wurde, jeder Mensch, der Bekannte im Ausland hatte, mit denen er im Briefwechsel stand, galt als verdächtig. Auch der Titel des Gedichts *Aus einem Brief der Lyrikerin Tamara Motz aus München, Lindwurmstrasse 21* ist mit der genauen Angabe der Adresse einer deutschen Person als ironisch-verbittertes Spiel mit der Zensur zu verstehen: Hodjak liefert freiwillig Informationen aus einem Brief, der sowieso schon vom Sicherheitsdienst überprüft worden ist. Dass bundesdeutsche Adressen in einem „rumäniendeutschen“ Gedicht erscheinen, ist kein Einzelfall in der hiesigen Literatur. Anemone Latzina veröffentlicht 1983 in der Zeitschrift *Neue Literatur* ihre Variante der berühmten *Siebenbürgischen Elegie* von Adolf Meschendörfer: Die Dichterin übernimmt den Text vollständig und verstreut darin Adressen von ausgewanderten Verwandten und Freunden. Ironisch wirkt die hiesige „Anschrift“ des verstorbenen Vaters, des Einzigen, der geblieben ist:

Anders rauschen die Brunnen, anders rinnt hier die Zeit.
 Früh faßt den staunenden Knaben Schauer der Ewigkeit.
der freund: 8 münchen 50, linus-funke-weg 20
 Wohlvermauert in Grüften modert der Väter Gebein,
 Zögernd nur schlagen die Uhren, zögernd bröckelt der Stein.
die freundin: 8011 vaterstetten/baldhahn, rotwandstraße 19
 Siehst du das Wappen am Tore? Längst verwelkte die Hand.
 Völker kamen und gingen, selbst ihr Name entschwand.
der vater: innerstädtischer friedhof, kronstadt
 Aber der fromme Bauer sät in den Totenschrein,
 Schneidet aus ihm sein Korn, keltert aus ihm seinen Wein.
der bruder: 8192 geretsried, steiner weg 173
 Anders schmeckt hier der Märzwind, anders der Duft vom Heu,
 Anders klingt hier das Wort von Liebe und ewiger Treu.
der bruder: 7500 karlsruhe, nikolaus-lenau-straße 5
 Roter Mond, vieler Nächte einziggeliebter Freund,
 Bleichte die Stirne dem Jüngling, die der Mittag gebräunt.
die mutter: 7500 karlsruhe, lange straße 90

²¹⁶ Stichwort „offener Brief“. In: *Brockhaus Enzyklopädie*, Mannheim 1991.

Reifte ihn wie der gewaltige Tod mit betäubendem Ruch,
Wie in grünlichem Dämmer Eichbaum mit weisem Spruch.
die mutter: 7500 karlsruhe, lange straße 90
Ehern wie die Gestirne zogen die Jahre herauf,
Ach, schon ist es September. Langsam neigt sich der Lauf.²¹⁷

So wird durch die Collagentchnik des Textes die Meschendörfische Aussage der Vergänglichkeit und Unausweichlichkeit des Heimatverlusts intensiviert, indem er nicht mehr metaphorisch angedeutet wird, sondern mit der konkreten Tatsache der Aussiedlung verbunden ist.²¹⁸

Das Gedicht *tisch des schweigens*, das Brâncuși und seinem gleichnamigen Kunstwerk gewidmet ist, stellt metaphorisch die Situation der Künstler in einem Lande dar, in dem Meinungsfreiheit ein Fremdwort ist:

tisch des schweigens
(brâncuși)

in dieser runde kann
jeder mitsprechen

in gedanken²¹⁹

Brâncuși und seine Kunstwerke galten im rumänischen Kulturkreis schon immer als bedeutende Inspirationsquelle für Autoren verschiedener Muttersprachen: Schon 1926 veröffentlichte die Bukarester Zeitschrift *Gândirea* ein poetisches Meisterwerk von Lucian Blaga,²²⁰ das dem großen Bildhauer gewidmet ist. Später erschienen zahlreiche Brâncuși-Gedichte von rumänischen Dichtern wie Marin Sorescu,²²¹ Grigore Vieru²²² oder Maia Cristea-Vieru,²²³ aber

²¹⁷ In: *Neue Literatur* 34 (1983), Heft 6, S. 13-14.

²¹⁸ Vgl. Cotârlea, Delia: *Identität als individuelles und gesellschaftliches Phänomen am Beispiel der „Siebenbürgischen Elegie“ von Anemona Latzina*. In: Hartmann, Anne – Hoffmann, Frank (Hg.): *Kultur, Macht, Gesellschaft: Beiträge des Promotionskollegs Ost-West*. Münster – Hamburg – London: Lit Verlag 2003, S.227-235, hier S. 232.

²¹⁹ Hodjak, Franz: *tisch des schweigens*. In: ders.: *offene briefe*, S. 5.

²²⁰ Blaga, Lucian: *Pasărea Sfântă*. [*Der Heilige Vogel*]. In: *Gândirea*, 01.02.1926.

²²¹ Sorescu, Marin: *Coloana fără sfârșit*. [*Die endlose Säule*]. In: ders.: *Insomnii*. [*Schlaflosigkeiten*]. București: Editura Albatros 1971, S. 7.

²²² Vieru, Grigore: *Brâncuși*. In: ders.: *Numele tău*. [*Dein Name*]. Chișinău: Cartea Moldovenească 1968, S. 12.

²²³ Cristea-Vieru, Maia: *Poarta sărutului*. [*Das Tor des Küsses*]. In: *Destine Literare* 5 (10) 2010 Heft 2, S. 29.

auch von ungarischen wie Sándor Kányádi²²⁴ oder Mihály Bencze.²²⁵ Mit der Widmung des Gedichts und der konkreten Anspielung auf ein rumänisches Kunstwerk ist es Hodjak gelungen, einen Text zu veröffentlichen, der eindeutig die politischen Verhältnisse im kommunistischen Rumänien, die Unterdrückung der Meinungsfreiheit thematisiert. Die Struktur des Gedichts unterstützt den Inhalt: Die letzte Zeile steht getrennt von den vorigen (obwohl sie syntaktisch einen einzigen Satz bilden), dadurch wird die Unmöglichkeit einer offenen Kommunikation betont. Unbestraft darf man sich nur „in gedanken“ äußern. Auch die bewusste Platzierung des Gedichts als erstes in dem Band soll für den Leser als eine Art Gebrauchsanweisung fungieren: Es ist eine Aufforderung zum Dialog, der Leser soll die Gedichte „in gedanken“ entschlüsseln.

Warnungen vor den gefährlichen Konsequenzen einer offenen Äußerung bzw. des Verschweigens gibt es jedoch auch in den zahlreichen Gedichten, die um das *Wort* bzw. um das Schweigen kreisen. Das Wort ist in diesen Gedichten die größte Macht, in der man gefangen ist, die befreien, zugleich aber die größte Gefahr bedeuten kann:

ich bin es das wort das dich [...]
nicht rechtzeitig ausgesprochen
auch das leben
noch kosten kann²²⁶

Im Gedicht *till eulenspiegel auf der durchfahrt in nürnberg* greift Hodjak auf die literarische Schwankfigur zurück und benutzt den Stoff, um sich selbst bloßzustellen. Das Gedicht zählt die „Talente“ des gewitzten Till Eulenspiegel (des Alter Egos von Hodjak) auf. Hodjak wie Eulenspiegel sehen ihre Aufgabe darin, die Menschen zu amüsieren. Mit ihrem beißenden Humor bereiten sie den „kleinen Menschen“ Freude und verärgern die Machthabenden. Die Narrenidentität des Volksbuchhelden und damit die eigene Narrenidentität, die zugleich eine gewisse Narrenfreiheit, sich ohne Bedenken und ohne die Folgen zu fürchten, sichern,²²⁷ werden in diesem Gedicht narrativ konstruiert. Das Gedicht endet mit einem Bekenntnis zur Ehrlichkeit und zugleich zur Hilflosigkeit

²²⁴ Kányádi, Sándor: *Legenda Brâncuși végtelen-ozlopáról*. [Legende über die endlose Säule von Brâncuși]. In: *Utunk*, 03.07.1964.

²²⁵ Bencze, Mihály: *Pogány Madonna*. [Mademoiselle Pogány]. In: ders.: *Pogány Madonna*. Versek. Brassó: Fulgur 1998, S. 300.

²²⁶ Hodjak, Franz: *ich bin es das wort*. In: ders.: *offene briefe*, S. 14.

²²⁷ In einem Gespräch mit Anton Thuswaldner weist Hodjak darauf hin, dass in der Zeit der Diktatur manche Leute sich „in die Verrücktheit gerettet haben, um eben normal zu sein, um normal als Mensch zu funktionieren“. „Wenn man ein Zeugnis hatte, daß man geistig krank ist, konnte man sich allerhand erlauben. Man konnte sogar den Diktator beschimpfen.“ In: Thuswaldner, Anton: *Ein Dichter gibt den Opfern der Geschichte ihre Würde zurück. Gespräch mit Franz Hodjak*. In: *Salzburger Nachrichten*, 16.11.1991.

gegenüber der Zensur: „nur lügen kann ich nicht gute leute / und die wahrheit sagen auch nicht / liebe leute liebe leute.“²²⁸

Das Gedicht *randbemerkung* beginnt mit 13 axiomhaften Sätzen über die unstrittige Wirklichkeit, wie etwa „in china spricht man chinesisches“ oder „der mars ist unbewohnt“ oder „das rote meer ist blau“, aber auch solche wie „sokrates starb an der wahrheit“, der auf die schon immer existierende Zensur und die Willkür der Macht hinweist. Auch hier dient die Figur Sokrates der Ablenkung von der gegenwärtigen Situation. Dem Leser ist aber klar, dass dadurch auf die aktuellen politischen Verhältnisse angespielt wird. Entscheidend sind die letzten vier Zeilen, in denen konkret auf die Zensur bzw. auf die zwanghafte Textmanipulation hingedeutet wird:

keiner dieser paar sätze
betrifft mein leben
wird aber einer gestrichen oder hinzugefügt
so betrifft das mein leben²²⁹

Eine zu dem erwähnten Gedicht parallele Konstruktion weist auch *der stein* auf: In 21 Strophen beschreibt Hodjak Wesen und Funktionalität des Steins und beendet jede dieser Strophen mit der Zeile „doch nicht das will ich sagen“. Die letzte Strophe ist ein Appell an die Leser, wegen der Zensur metaphorisch lesen zu lernen, zugleich wird auch die Zensur selbst angesprochen:

glaubt mir: ich will
nicht mehr sagen als stein
wenn ich stein sage
diesmal²³⁰

Das Schlusswort des Gedichts, das Temporaladverb „diesmal“, weist darauf hin, dass diese Behauptung („ich will / nicht mehr sagen als stein / wenn ich stein sage“), nur hier und jetzt Gültigkeit hat, ansonsten sollte man ständig zwischen den Zeilen lesen und versuchen die Metaphern zu entschlüsseln, um die eigentliche Botschaft zu verstehen.

Wörter wie „belauert“, „prüft mich“, „horcht“, „hasst“, „dunkel“, „dicht und böse“ unterstreichen den Seelenzustand des lyrischen Ich in der *elegie um mitternacht*. Die Nacht

²²⁸ Hodjak, Franz: *till eulenspiegel auf der durchfahrt in nürnberg*. In: ders.: *offene briefe*, S. 23.

²²⁹ Hodjak, Franz: *randbemerkung*. In: ders.: *offene briefe*, S. 31.

²³⁰ Hodjak, Franz: *der stein*. In: ders.: *offene briefe*, S. 39.

erscheint als gefährlicher Verräter, denn in ihr „lauert eine gestalt“, die alles ins Negative verwandelt: Es ist die fast schon panikartige Angst vor der Ungewissheit. Diese bedrohende Gestalt, die als das immer wache Auge der Securitate zu verstehen ist, lauert „als feinsten staub“ „am fenster zwischen büchern / im anzug des freundes.“ Man kann sich niemandem anvertrauen, jeder ist verdächtig. „sie steckt auch in allen tinten“ – als Folge der Selbstzensur schreibt man sich selbst vor, was man schreiben darf und was nicht:

und färbt meine verse schwarz
sie will dass alles gleich ist
und ihr gleicht
sie hasst die vielzahl des blühens
sie ist gegen den schillernden regenbogen²³¹

Diese dunkle Macht zielt mit allen Methoden auf die Gleichschaltung der Menschen und Gedanken. Sie ist gegen die Vielfalt, gegen „die vielzahl der himmelskörper / und ihr eignes licht“, dadurch unterstreicht Hodjak die Absurdität dieses Wollens. Es ist eine blinde, beschränkte und beschränkende Macht, „sie ist sich selbst genug“. Das Einzige, was das Individuum in dieser Situation tun kann, ist, die Hoffnung nicht aufzugeben und als Zufluchtsort die Liebe zu wählen: „doch [...] / such ich nach liebe / in allem und überall“.

Als Parallelgedicht zum vorigen Text steht die *elegie im morgengrauen*, wie schon der Titel zeigt. Die Bedrohung der metaphorischen Nacht ist nicht gänzlich verschwunden, „nie kann ich ganz / loskommen von ihr / sie folgt mir.“ Die charakteristischste Eigenschaft dieser allegorischen Gestalt ist das Zweifeln: „wenn ich hoffe zweifelt sie / wenn ich zweifle zweifelt sie“. Die Zeilen „stündlich wechselt sie / ihr aussehen“ spielen darauf an, dass die Securitate überall Spitzel hat, doch „am bösesten aber ist sie / wenn sie umgeht / mit menschlichem gesicht.“²³² Im Rückblick auf die Situation der vom Machtapparat überwachten Schriftsteller schreibt Hodjak in einem späteren Gedicht: „selbst Beethoven wird nicht gehört / sondern abgehört.“²³³

Eine Allegorie auf die herrschende politische Lage bietet das Gedicht *nachricht aus dem garten* – es ist erstaunlich, dass dieses Gedicht die Zensur passiert hat und erschienen ist. Hodjaks Botschaft ist eindeutig: Nur durch einen Machtumsturz kann „der Baum“ –

²³¹ Hodjak, Franz: *elegie um mitternacht*. In: ders.: *offene briefe*, S. 33.

²³² Hodjak, Franz: *elegie im morgengrauen*. In: ders.: *offene briefe*, S. 35.

²³³ Hodjak, Franz: *Was auch immer*. In: ders.: *Landverlust*, S. 71.

das Land – genesen:

zu viel unkraut wuchert
im schatten des baumes

da wird's höchste zeit
die baumkrone zu lichten²³⁴

Metaphorische Doppeldeutigkeit, Wortspiel, Allegorie und Parabel sind die poetischen Mittel Franz Hodjaks, mit denen er in der dunkelsten Zeit des Kommunismus trotz der schweren Bedingungen seine eigene Meinung zu sagen wagt, auch wenn man sich nur „mit der halben Wahrheit zufriedenstellen“²³⁵ konnte. In Deutschland angekommen, erinnert sich der Dichter in einem Gespräch mit Axel Helbig an die damals als „kleine Siege“ gefeierten, heute als Niederlagen gewerteten Situationen, die er als Verlagslektor des Klausenburger Dacia-Verlags mit dem Erscheinen jedes Buches, das „noch etwas Wahrheit in den Laden bringt“, erlebt hatte. Man akzeptierte die Streichungen der Zensur und bestätigte sie damit. Heute bereut er das:

Wir hätten sagen müssen: *Nein!* Wir hatten gedacht, immer noch besser ein Buch mit halben Wahrheiten als ein verlogenes Buch. Dann wurden es Achtel-Wahrheiten und dann Sechzehntel-Wahrheiten, über die man sich gefreut hat.²³⁶

Die Frage, wie Gedichte erscheinen konnten, die zwar versteckt, aber doch Kritik dem Regime gegenüber ausübten, ist legitim. Dazu schreibt Peter Motzan:

Es gehört zu den noch nicht enträtselten kulturpolitischen Eigentümlichkeiten der rumänischen Diktatur, dass selbst in den achtziger Jahren Bücher erscheinen konnten, die alle scharf gezimmerten Zensur-Barrieren durchbrachen.²³⁷

Obwohl Hodjaks Gedichte aus dieser Zeit eindeutig als politisch angesehen werden müssen, ist es wichtig zu bemerken, dass seine Lyrik nicht plakativ politisch, sondern auf einer allegorischen, verschlüsselten Weise mit dem Leser kommuniziert.

²³⁴ Hodjak, Franz: *nachricht aus dem garten*. In: ders.: *offene briefe*, S. 74.

²³⁵ Helbig, Axel: „Jede Definition der Freiheit schränkt die Freiheit ein.“ *Gespräch mit Franz Hodjak am 29.07.2002 in dessen Dresdner Stadtschreiberwohnung*. In: *Ostragehege. Zeitschrift für Literatur, Kunst* 27 (2002), S. 32.

²³⁶ Ebenda, S. 32.

²³⁷ Motzan, Peter: *Rezension zu Andrei Plesu: Reflexion und Leidenschaft. Elemente einer Ethik des Intervalls*. In: *Südostdeutschen Vierteljahresblätter* 43 (1994), Heft 2, S. 167-168, hier S. 167.

Man kann feststellen, dass die narrative Identität, die sich Hodjak in seinen Zensur-Gedichten konstruiert, die eines engagierten, rebellisch gesinnten, die Macht und die Zensur mittels der rhetorischen Sprache ausspielenden Dichters und zugleich die eines Schelmes ist.

4.3.2. Alltagsproblematik und politische Parabel. *mit Polly Knall spricht man über selbstverständliche dinge als wären sie selbstverständlich* (1979); *lieder im ohr* (1983); *Augenlicht* (1986); *Luftveränderung* (1988)

Der politische Ton, der die Gedichte der ersten Schaffensperiode prägt, tritt in den neuen Gedichten etwas in Hintergrund zugunsten eines Detailrealismus, mit dem Hodjak das Alltagsleben präzise beschreibt. Es war eine allgemeine Tendenz dieser Zeit, dass sich die rumäniendeutschen Autoren mit der Alltagsrealität konkreter auseinanderzusetzen versuchten.

An die Stelle eines gewiss wohlgemeinten, aber abstrakt allgemeinen Engagements, das auch unmittelbar mit der Komplizenschaft des Lesers rechnete, war die genaue, auf die Alltagsdetails gerichtete Beobachtung getreten, an die Stelle des „Wir“ das Individuum, an die Stelle des Denkens in Systemen die eigene Subjektivität.²³⁸

Den Titel für seinen dritten Gedichtband *mit Polly Knall spricht man über selbstverständliche dinge als wären sie selbstverständlich*, der in Hodjaks Lyrik eine neue Schaffensphase einführt, nimmt der Autor aus dem Gedicht *weekend am dienstag*, das komprimiert die Themenvielfalt und die Stimmung des ganzen Bandes vereint: Von kleinen Geschehnissen des Alltags, wie Kaffeetrinken, Hotelaufenthalte, Zigaretten, Frauen, Lektüre („der haaransatz in einem weiblichen nacken wird fast / zum anlass einer faszinierenden erfahrung / doch dann / erinnerst du dich dass du nicht in Robert Walsers prosa lebst“), bis hin zu Themen wie die Reise als Flucht vor der Welt und vor sich selbst („als gepäck / trägst du bloß / den schönen vorsatz bei dir irgendwo unterzutauchen / wo du anders bist / als du zu scheinen hast“) und existentiellen Reflexionen („so dass du eine

²³⁸ Reichrath, Emmerich: *Reflexe – Kritische Beiträge zur rumäniendeutschen Gegenwartsliteratur*. Band II. Klausenburg: Dacia Verlag 1984, S. 60.

ausstellung von Johann Untch besuchst / du liebst diese ausgeglichenheit der dinge / in seinen kompositionen / es ist als schwebten sie wie ein unfassbarer vorsatz / zum einen ohr gottes hinein und zum anderen hinaus“).²³⁹

Mythische und reale Personen werden in diesen Gedichten häufig angesprochen – weltbekannte (Prometheus, Herkules, Caligula, Villon) und aus dem Umfeld des Dichters: Frauen, Geliebte, Kollegen und Freunde. Naturgedichte, die für die ersten *Brachland*-Gedichte Hodjaks charakteristisch waren, sind in diesem Band – außer einem Gedicht (*eintragung ins tagebuch*) – nicht zu finden. Demgegenüber erscheint eine in der rumäniendeutschen Literatur bisher nicht häufig anzutreffende Gattung: Das Porträtgedicht, das stofflich die Biographie einer Person des öffentlichen (hier literarischen) Lebens in den Mittelpunkt rückt.²⁴⁰ Wulf Kirsten bemerkt in seinem Nachwort zu Hodjaks Sammelband *Sehnsucht nach Feigenschnaps*, Hodjak habe das Porträtgedicht als erster in die rumänische Literatur eingeführt.²⁴¹ Dichtern der deutschen Literatur (Lessing, Heine, Georg Trakl), aber auch der rumänischen Literatur (Bakonsky, Ivasiuc) werden Gedichte gewidmet. In den folgenden Gedichtbänden *flieder im ohr*, *Augenlicht* und *Luftveränderung* erscheinen weitere Porträtgedichte (*Savonarola*, *Sergej Jessenin*). Dem französischen Vagantendichter Villon, dessen Dichtung Hodjak nach eigenem Bekunden schon immer fasziniert hat, widmet er sogar zwei Gedichte (*Villons Testament* und *Villons Ankunft im Himmel*). Das dritte Villon-Gedicht (*Villons auferstehung*) erscheint in seinem 1988 herausgegebenen Gedichtband *Luftveränderung*. So hat Hodjak versucht, schon in seinen frühen Gedichten ein Villon-Bild lyrisch, in einem Triptychon, zu entwickeln. Nach eigener Aussage war er aber damit nicht zufrieden:

Ich habe gemerkt, dass es nicht geht, Villon verlangt etwas anderes. Diesen Villon-Stoff, der mich immer beschäftigt hat, konnte ich offenbar in der Lyrik nicht bewältigen. Ich hatte dann kurze Zeit an einen Roman gedacht, aber das ging auch nicht mit dem Stoff. Es zeigte sich, dass ich ihn am besten auf der Bühne lebendig agieren lassen kann. Also hat der Stoff mir die Form aufgedrängt und das ist bei fast allen meinen Sachen so, nicht nur bei der Lyrik.²⁴²

²³⁹ Hodjak, Franz: *weekend am dienstag*. In: ders.: *mit Polly Knall spricht man über selbstverständliche dinge als wären sie selbstverständlich*, S. 47.

²⁴⁰ Vgl. Braune-Steininger, Wolfgang: *Biographie in Versen. Kontinuitäten und Diskontinuitäten im lyrischen Porträt der neunziger Jahre*. In: Wiesinger, Peter (Hg.): *Actes des internationaux Germanistikongresses Wien 2000. Bd 7: Gegenwartsliteratur – Deutschsprachige Literatur in nichtdeutschsprachigen Kulturzusammenhängen*. Bern: Peter Lang 2002, S.133.

²⁴¹ Kirsten, Wulf: *Nachsatz*. In: Hodjak, Franz: *Sehnsucht nach Feigenschnaps. Ausgewählte Gedichte*. Berlin / Weimar: Aufbau 1988.

²⁴² Neumann, Michael: „*ich dreh das Licht aus und verschluck die Schlüssel*“. *Ein Gespräch mit Franz*

So entschied sich der Dichter dafür, den Villon-Stoff in einem Monodrama besser zur Geltung zu bringen.

Schon in diesem Gedichtband tauchen drei wichtige Themen der späteren Werke auf: Das eine ist die Freiheit bzw. ihr Fehlen. Das Gedicht *trauer um Coco*, das auf den ersten Blick als Alltagsgedicht den Tod des Papageis thematisiert, endet mit den Versen: „lassen sie ab von blumenspenden / und kränzen / und trostworten / und dem diskreten händegeschüttel / halten sie ruhig auch die hüte auf und ihr weises lächeln / doch öffnen sie eine gedenkminute lang / alle käfige der welt.“²⁴³ Somit enthält das Gedicht eine inhaltliche Tiefe, die weit über das Thema hinaus geht und politische Konnotationen gewinnt. Es ist eine klare Aufforderung zur Abschaffung der „Käfige“ jeder Art.²⁴⁴

Im Gedicht *clown* nützt der Dichter die Meinungsfreiheit des Clowns (einer beliebten Identifikationsfigur) zur Tarnung, um das Gefühl der Gefangenschaft darzustellen:

jaja das sieht ganz lustig aus
so hin und her zu leben
zwischen gutgemeinten ohrfeigen
und wohlgesinnten fußtritten
[...]
lacht doch
lacht euch frei²⁴⁵

Das Lachen ist nicht nur bei Hodjak als Sinnbild der inneren Befreiung zu verstehen. In der Weltliteratur findet man zahlreiche Beispiele dafür, zu nennen sei hier nur der Roman *Steppenwolf* von Hermann Hesse, in der Harry Haller den Weg der Heilung von der inneren Zerrissenheit im Lachen zu finden versucht – und durch das „Lachen der Unsterblichen“ bietet sich die Möglichkeit, auch die Gesellschaft zu heilen.²⁴⁶

Weitere Themen, die später in den Gedichten, aber vor allem in der Prosa eine

Hodjak. In: *Kassandra. Literaturen*, 5.11.1998.

²⁴³ Hodjak, Franz: *trauer um Coco*. In: ders.: *mit Polly Knall spricht man über selbstverständliche dinge als wären sie selbstverständlich*, S. 44.

²⁴⁴ Vgl. Balogh, F. András: *Kétkedés és bizonyosság. Utószó Franz Hodjak magyar nyelvű versválogatásához*. [Skepsis und Gewissheit. Nachwort zu der ungarischen Gedichtauswahl von Franz Hodjak.] In: Hodjak, Franz: *Kékhagyó kedd. Válogatás Franz Hodjak lírai életművéből*. [Blauer Dienstag. Auswahl aus Franz Hodjaks lyrischem Lebenswerk.] Übersetzt von Sándor Halmosi. Budapest: Noran 2009, S. 167-173, hier S. 170.

²⁴⁵ Hodjak, Franz: *clown*. In: ders.: *mit Polly Knall spricht man über selbstverständliche dinge als wären sie selbstverständlich*, S. 49.

²⁴⁶ Vgl. Zaharia, Mihaela: *Hermann Hesse und das Lachen der Unsterblichen*. In: *Analele Universității București. Limbi și literaturi străine*. 53 (2004), S. 107-111.

Zentralstelle einnehmen, sind das Heimatlosigkeitsgefühl und die Flucht – die Flucht vor der Ankunft, die Flucht vor der Vergangenheit, die Flucht vor der Gegenwart. Um diese Problematik ausdrücken zu können, wählt der Dichter auch hier eine Tarnung: die griechische Mythologie. Prometheus und Herkules sind die griechischen Gestalten, die ihn auf die absurde Reise (und Flucht) begleiten. In *über die arbeiten des Herkules* schreibt Hodjak:

schließlich dann
hinter dem letzten berg wieder
ein erster berg
und kein ankommen keine ruhe
keine gewissheit nur immer wieder
ein berg und immer wieder dahinter
die seit jahrhunderten
stets hinausgeschobene goldne
zukunft²⁴⁷

Die ironische Verkehrung des siebenbürgischen Topos „goldene Vergangenheit“ bzw. die in der Ceaușescu-Ära oft betonte „goldene Gegenwart“ (bzw. „goldene Ära“ – *epoca de aur*) in „goldne Zukunft“, die „hinausgeschoben“ wird, und die Betonung der Unfähigkeit des Ankommens und der Ruhe zeugen von der Illusionslosigkeit und Resignation des lyrischen Ich, das allmählich heimatlos wird.

In dem Gedicht *A.E. Baconsky* erscheint sogar die Zukunft als erstarrte Vergangenheit: „auf absurden bildschirmen erschien die aussicht / die zukunft zu erleben / als archäologie.“²⁴⁸

Wenn das Porträtgedicht als neue Gattungsform in dem Gedichtband *mit Polly Knall spricht man über selbstverständliche dinge als wären sie selbstverständlich* erscheint, so nimmt eine andere Gedichtform, das Stadt- und Landschaftsgedicht, eine zentrale Stelle in den folgenden zwei Bänden, *lieder im ohr* (1983) und *Luftveränderung* (1988), ein. Wenn man von siebenbürgisch-deutschen Landschaftsgedichten spricht, versteht man darunter vor allem die bis zur zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts entstandenen elegischen Gedichte, die die heimatliche Burglandschaft der Siebenbürger Sachsen mit dem Wachrufen der „goldenen“ Vergangenheit einerseits und die Vorahnung vom unvermeidbaren Ende andererseits nostalgisch in den Vordergrund stellten. Man

²⁴⁷ Hodjak, Franz: *über die arbeiten des herkules*. In: ders.: *mit Polly Knall spricht man über selbstverständliche dinge als wären sie selbstverständlich*, S. 28.

²⁴⁸ Hodjak, Franz: *A.E. Baconsky*. In: ders.: *mit Polly Knall spricht man über selbstverständliche dinge als wären sie selbstverständlich*, S. 35.

denke hier vor allem an das *Siebenbürgerlied* (1846) von Leopold Maximilian Moltke und an die Gedichte *Hirschenepitaph in der Hermannstädter Stadtpfarrkirche* (1928) oder *Siebenbürgische Elegie* (1927) von Adolf Meschendörfer – diesem letzten Gedicht wurde übrigens von den siebenbürgischen Autoren so viel Aufmerksamkeit geschenkt wie keinem anderen siebenbürgisch-deutschen Gedicht zuvor.²⁴⁹ Die Tatsache, dass in der rumäniendeutschen Literatur diese Gedichtform, die des Landschaftsgedichts, so häufig vorkommt, kann dadurch erklärt werden, dass von der deutschen Minderheit der sächsischen Vergangenheit, der Landschaft und den Bauten neben der Sprache dominierende identitätsstiftende Funktion zugesprochen werden. Die Landschaft, die Kirchenburgen, die sächsischen Dörfer und Friedhöfe werden zu Symbolen der nationalen Identität. Jede Nation braucht Symbole ihrer nationalen Identität, im Falle von Minderheiten gewinnen diese Symbole an Bedeutung.²⁵⁰

Franz Hodjak schreibt auch Landschaftsgedichte – diese erklingen aber in einer völlig neuen Tonart und Modalität. Er lehnt die „idyllische Pittoreske einer Heimatdichtung“²⁵¹ ab, er wächst „aus der provinziellen Enge“²⁵² und Isolation heraus und er beginnt „den feierlichen Ton samt Pathos über Bord zu werfen.“²⁵³ Einerseits sind es Gedichte, die nicht nur die siebenbürgische Landschaft besingen (wie die Gedichte *kelling 2*, *kelling 3*, *sächsisches dorf im unterwald*, *Michelsberger burg*, *Kerzer abtei* usw.), andererseits nähert er sich auch anderen Orten, Gebieten Rumäniens (in Gedichten wie *Vama Veche*, *hafen Mangalia*, *im Donaudelta. ein bairam*) und später, nach seiner Ausreise, Orten Deutschlands oder anderer Länder (*Rastcafé. Minden*, *Pont Neuf*, *Café. Amsterdam*). Doch nichts liegt Hodjak ferner, als diese Ortschaften, in denen er einige Stunden, Tage, Monate oder Jahre weilt, als Heimat anzusehen. Und hier sieht man

²⁴⁹ Die Rezeptionsgeschichte der Siebenbürgischen Elegie untersuchen u.a. Michael Markel und Edith Konrad. Vgl. Markel, Michael: *Adolf Meschendörfers Siebenbürgische Elegie. Bausteine zu einer Rezeptionsgeschichte*. In: Motzan, Peter – Sienerth, Stefan (Hg.): *Deutsche Regionalliteraturen in Rumänien (1918-1944). Positionsbestimmungen, Forschungswege, Fallstudien*. München: Verlag Südostdeutsches Kulturwerk 1997, S. 177-222. bzw. Konrad, Edith: *Kriterien und Klischees literarischer Rezeption bei den siebenbürger Sachsen am Beispiel von Adolf Meschendörfers „Siebenbürgische Elegie“*. In: Schwob, Anton – Brigitte Tontsch (Hg.): *Die siebenbürgischdeutsche Literatur als Beispiel einer Regionalliteratur*. Köln: Böhlau 1992. S. 267-294, hier S. 279.

²⁵⁰ Vgl. Scheichl, Sigurd Paul: „*die brunnen, die einst anders rauschten, sind ausgedorrt*“. *Franz Hodjak – Lyriker eines kulturellen Zusammenbruchs*. In: Hofmeister, Werner – Steinbauer, Bernd (Hg.): *Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft. Germanistische Reihe*, Band 57. Innsbruck: Institut für Germanistik 1997, S.390.

²⁵¹ Pfeiffer, Anke: *Eher verwundert als wehmütig. Zu Franz Hodjak: Sehnsucht nach Feigenschnaps. Ausgewählte Gedichte*. In: *Deutsches Allgemeines Sonntagsblatt*, 11.06.1989.

²⁵² Kirsten, Wulf: *Nachsatz*. In: Hodjak, Franz: *Sehnsucht nach Feigenschnaps. Ausgewählte Gedichte*. Berlin / Weimar: Aufbau 1988, S. 157.

²⁵³ Ebenda.

eigentlich den größten Bruch in der rumäniendeutschen Heimatlyrik-Tradition: Hodjak kann und will diese Landschaft nicht als Heimat erleben (diese Haltung finden wir auch in seinen Romanen). Die Orte sind nur Zwischenstationen, die Stimmung des Bahnhof-Daseins prägt diese Gedichte.

Die Gedichte öffnen sich immer aus der Landschaftsschilderung heraus zu einer Geschichte, die meist Verfall und Landverlust bedeutet.²⁵⁴ Die ganze Landschaft in Siebenbürgen ist von der Geschichte geprägt. In diesem Zusammenhang erklärt Hodjak: „indem ich Landschaft und Geschichte verschmolzen habe, konnte ich sehr brisante politische Texte schreiben vom Untergang einer Welt.“²⁵⁵ Es ist eine permanente Auseinandersetzung mit der Geschichte der Siebenbürger Sachsen – Symbol für diese Geschichte sind die einst stolzen Kirchenburgen Siebenbürgens, die allmählich zu Ruinen werden. Das Bewusstsein vom Ende einer fast 900-jährigen Geschichte wird in diesen Gedichten mit Trauer, Pessimismus und Resignation, jedoch ohne Pathos und ohne jeden Belehrungswillen ausgedrückt.

Desillusion, Ironie und Demystifizierung erklingen schon in den ersten Zeilen des gedichts *sächsisches dorf im unterwald*, das als ironische und verkehrte Parallele zu den von Meschendörfer in der *Siebenbürgischen Elegie* besungenen romantischen Motiven gesehen werden kann. Das wohl bekannteste Siebenbürgengedicht beginnt mit den Zeilen:

Anders rauschen die Brunnen, anders rinnt hier die Zeit.
Früh faßt den staunenden Knaben Schauer der Ewigkeit.
Wohlvermauert in Grüften modert der Väter Gebein,
Zögernd nur schlagen die Uhren, zögernd bröckelt der Stein.
Siehst du das Wappen am Tore? Längst verwelkte die Hand.
Völker kamen und gingen, selbst ihr Name entschwand.²⁵⁶

Franz Hodjak beginnt sein Gedicht folgendermaßen:

den kirchberg herunter kommen grabsteine,
heuschober und verlaufne hunde.
durchs blattwerk schimmert verwitterte andacht.
das dorf klebt wie ein kaugummi hinterm ohr des bergs.²⁵⁷

²⁵⁴ Vgl. Neumann, Michael: „*ich dreh das Licht aus und verschluck die Schlüssel*“. Ein Gespräch mit Franz Hodjak. In: *Kassandra. Literaturen*, 5.11.1998.

²⁵⁵ Ebenda.

²⁵⁶ Meschendörfer, Adolf: *Siebenbürgische Elegie*. In: ders.: *Gedichte. Erzählungen. Drama. Aufsätze*. Bukarest: Kriterion 1978, S. 29.

²⁵⁷ Hodjak, Franz: *sächsisches dorf im unterwald*. In: ders.: *flieder im ohr*, S. 33.

Die elegische Stimmung und das Tempo des Gedichts steht im krassen Gegensatz zu der Wortwahl und der ironischen Metaphorik: „der dorflplatz glänzt wie eine herrenglatze“ und „keine fremde seele verirrt sich hierher, nur die zeitung“. Wie Meschendörfer setzt sich auch Hodjak mit dem Verlust traditioneller kultureller Identität auseinander, doch während in der *Siebenbürgischen Elegie* trotz des Endzeitgefühls noch ein Funken Hoffnung auf eine mögliche Zukunft zu spüren ist (was die folgenden Zeilen beweisen: „Aber der fromme Bauer sät in den Totenschrein“), erklingt in dem hodjakschen Gedicht verbitterte Ernüchterung, die schmerzhaftes Erkenntnis des unvermeidbaren Schicksals der Siebenbürger Sachsen: Statt die „goldene Vergangenheit“ heraufzubeschwören wird resigniert über die „goldne vergangenheit der zukunft“ nachgedacht – ein Motiv, mit dem ein Rückbezug auf die früheren Gedichte gegeben ist.²⁵⁸

Das Meschendörfsche Motiv „anders rauschen die Brunnen“ nimmt Hodjak in dem Gedicht *Osterspaziergang* wieder auf, indem er wiederum auf das Unwiederbringliche hinweist: „die brunnen, die einst rauschten, sind ausgedorrt.“²⁵⁹ Hodjaks Meschendörfer-Rezeption versteht Edith Konradt als „ein Musterbeispiel für die Absage an jede Mystifikation siebenbürgisch-sächsischer Geschichte.“²⁶⁰

Die gleiche Problematik wird auch in den *Kelling*-Gedichten angesprochen (*Kelling 2* erschien im Gedichtband *flieder im ohr*, *Kelling 3* im Gedichtband *Augenlicht*). Der Dichter, der als Beobachtender erscheint, als einer, der „Verläufe, Verluste und Untergänge notiert mit einem Gefühl des Dabeiseins und auch Weggehens“,²⁶¹ ist Zeuge des unwiederbringlichen Verschwindens der deutschen Bevölkerung aus Rumänien – entweder durch Tod, Emigration oder durch Assimilation:

zehn etwa sterben im jahr,
elf wandern ab in die stadt,
zwölf fahren zum bruder.

²⁵⁸ Vgl. u.a. das Gedicht *über die arbeiten des hercules* aus dem Band *mit Polly Knall spricht man über selbstverständliche dinge als wären sie selbstverständlich*, S. 28.

²⁵⁹ Hodjak, Franz: *Osterspaziergang*. In: ders.: *flieder im ohr*. Bukarest: Kriterion 1983, S. 38.

²⁶⁰ Konradt, Edith: *Kriterien und Klischees literarischer Rezeption bei den siebenbürger Sachsen am Beispiel von Adolf Meschendörfers „Siebenbürgische Elegie“*. In: Schwob, Anton – Brigitte Tontsch (Hg.): *Die siebenbürgischdeutsche Literatur als Beispiel einer Regionalliteratur*. Köln: Böhlau 1992. S. 267-294, hier S. 279.

²⁶¹ Neumann, Michael: „*ich dreh das Licht aus und verschluck die Schlüssel*“. Ein Gespräch mit Franz Hodjak. In: *Kassandra.Literaturen*, 5.11.1998.

die akazien, klein und verkrüppelt, blühen
mit dem Mut der Verzweiflung.²⁶²

Der langsame Untergang einer Sprachlandschaft – die der Siebenbürger Sachsen – wird in diesen Gedichten festgehalten. Es ist die bittere Erkenntnis, dass nicht die Diktatur mit den jahrelangen Assimilationsversuchen Ceaușescus die Geschichte der Siebenbürger Sachsen und die Landschaft zerstört hat, sondern die Freiheit nach der Revolution: Die deutsche Bevölkerung Rumäniens begann in großer Zahl die alte Heimat zu verlassen um „zum Bruder“ zu fahren und in weniger als zwanzig Jahren deuten nur noch Steine auf die vergangene siebenbürgerdeutsche Geschichte dieses Landstrichs.

niemand ist mehr da, sich zu erinnern.
die Gräber wechseln die Toten, die Ewigkeit
dauert zwei, drei
Jahrzehnte.²⁶³

Hodjak geht es jedoch nicht darum, Fürsprecher einer ethnischen Minderheit wie der Siebenbürger Sachsen zu sein,²⁶⁴ er nimmt nur die Stelle des Beobachters ein und berichtet distanziert und resigniert über das allmähliche Verschwinden dieser Minderheit.

Die Ironie, der sich Hodjak in seinen Gedichten bedient, wird als einziger Ausweg aus der zerstörenden Macht eines totalitären Staates gesehen.²⁶⁵ Das Ironische und Zynische ist hinsichtlich der Identitätsproblematik auch als Mittel der Infragestellung, der Grenzüberschreitung bei gleichzeitiger eigener Nichtfestgelegtheit zu sehen. Sich selbst durch Mittel der Indirektheit zu entziehen, könnte als Aspekt künstlerischer Kontinuität aus der Zeit vor der Wende gesehen werden. Der Autor bleibt ungreifbar.

Der Ton der Gedichte ist trotzig, arrogant, derb, manchmal sogar grob, zynisch und ironisch. Mittels der Technik der Pointierung und der Montage wird die Wirklichkeit erkundet und analysiert, die Themen reichen vom Alltag über existentielle Lebensfragen wie Liebe und Tod bis zu Problemen von weltgeschichtlichen Dimensionen wie Frieden,

²⁶² Hodjak, Franz: *Kelling 3*. In: ders.: *Augenlicht*, S. 22.

²⁶³ Hodjak, Franz: *sächsischer Friedhof*. In: ders.: *Augenlicht*, S. 17.

²⁶⁴ Vgl. Maes, Hans-Jürgen: *Chronos erbricht seine Waisen Kinder. Analyse und Interpretation der Schreibweise und Botschaft der Kurzerzählung „Die Jacke“ von Franz Hodjak*. In: *Zeitschrift der Germanisten Rumäniens*. In: *Zeitschrift der Germanisten Rumäniens* 5 (1996), Heft 1-2 (9-10), S. 136-141, hier S. 137.

²⁶⁵ Vgl. Balogh, F. András: *A többnyelvűség kétnyelvű kétkedője: Franz Hodjak*. In: ders.: *Német-magyar irodalmi együttélések a Kárpát-medencében*. Budapest: Argumentum Kiadó 2009, S. 97-110, hier S. 100.

Ökologie, Weltpolitik.²⁶⁶ Hodjak betreibt „desillusionierte Selbstaufsuchung und schonungslose Realitätserkundung und dokumentiert in beklemmenden Situationsschilderungen die Entmündigung des Subjekts.“²⁶⁷

Wulf Kristen würdigt in dem *Nachsatz* zu Hodjaks in der DDR herausgegebenem Sammelband *sehnsucht nach feigenschnaps* die Bedeutung des Autors für die rumäniendeutsche Literatur und bemerkt:

Wenn es der rumäniendeutschen Literatur gelungen ist, aus der provinziellen Enge und Zurückgebliebenheit auszubrechen und Anschluß an die lebendige, flexible Gegenwartssprache und die ihr einhergehenden Stiltendenzen zu finden, so ist dies zu einem guten Teil auch das Verdienst von Franz Hodjak [...].²⁶⁸

Beeindruckend ist die Formenvielfalt, die diese Gedichte auszeichnet: vom epigrammatischen Vierzeiler zum elegischen Langgedicht, von der gebundenen Form mit Strophe, Metrum, Reim, zum Prosagedicht, von engagierten Versen zu verspielten dadaistischen Kunststücken. In diesem Band experimentiert Hodjak frei mit der Form – das Gedicht *Treppengedicht 79*²⁶⁹ verweist auf die Bildgedichte der konkreten Poesie, es ist in Form einer Treppe gestaltet.

4.3.2.1. Umgang mit den Repressionen des Regimes. Eine lyrische Autobiographie

Eines der suggestivsten Gedichte dieser zweiten Schaffensperiode, anhand dessen man Hodjaks ironisches Versteckspiel mit den Behörden (und der Zensur) verfolgen kann, ist *autobiographie* aus dem Gedichtband *lieder im ohr*:

autobiographie

genosse, was habe ich
anzuführen?

²⁶⁶ Vgl. Pfeiffer, Anke: *Eher verwundert als wehmütig. Zu Franz Hodjak: Sehnsucht nach Feigenschnaps. Ausgewählte Gedichte*. In: *Deutsches Allgemeines Sonntagsblatt*, 11.06.1989.

²⁶⁷ Motzan, Peter: *Franz Hodjak wurde 60*. In: *Südostdeutsche Vierteljahresblätter* 53 (2004), Heft 4, S. 312-313, hier S. 313.

²⁶⁸ Kirsten, Wulf: *Nachsatz*. In: Hodjak, Franz: *Sehnsucht nach Feigenschnaps. Ausgewählte Gedichte*. Berlin / Weimar: Aufbau 1988, S. 157.

²⁶⁹ In: *mit Polly Knall spricht man über selbstverständliche dinge als wären sie selbstverständlich*, S. 13.

geboren wurde ich
bei verdunkelung und ausgangsverbot

kurz darauf wurde das haus enteignet

daß ich die Expressionisten mag oder pralle brüste
ist sicher wesentlicher
als die vergangenheit
der verwandten

die schulen hab ich alle
nach vierundvierzig besucht

aufschlußreicher als alle mitgliedschaften
sind, glaube ich
meine Bücher

engere kontakte unterhalte ich
zur aufklärung, zu meerlandschaften, zu den verlorenen illusionen

abends höre ich nachrichten
die politische lage interessiert mich tatsächlich

einen festen wohnsitz hab ich bloß
als empfänger von stromrechnungen, zeitungsen
honoraren
vorladungen

woran ich glaube? an keine seligkeit
weder der aufrüstung noch der auferstehung

sehen Sie, der horizont ist diesig
wie Ihre vorstellung
von mir²⁷⁰

Das Gedicht, das (wie der Titel schon andeutet) eine tagebuchartige Autobiographie in Versen darstellt, liefert Informationen zur eigenen (biographischen) Person und konstruiert zugleich eine fiktive (Dichter-)Identität. Diese Informationen werden dem Leser auf zwei semantischen Ebenen präsentiert. Auf der einen, konkreten Ebene werden die Aussagen zur Selbstdarstellung des empirischen Autors angeführt, andererseits spielt Hodjak die metaphorische Doppeldeutigkeit des Gesagten aus und fordert somit den Leser zu einer entsprechenden Verstehensweise.

²⁷⁰ Hodjak, Franz: *autobiographie*. In: ders.: *lieder im ohr*. Bukarest: Kriterion 1983, S. 68.

Im Gedicht wird auf den Berichtstil, der dokumentarische Genauigkeit vortäuscht, zurückgegriffen. Die „autobiographie“ wird vom lyrischen Ich ironisch in der Form eines Verhörprotokolls konstruiert, wie das bei dem Zusammenstellen der vertraulichen „Kaderakten“ seitens der Securitate üblich war.²⁷¹ Damit konstruiert Hodjak einen dramatischen Dialog, in dem das artikulierte „Ich“ und der Adressat, das angesprochene „Sie“, gleiches Gewicht haben. Die Dialogsituation betrifft aber nicht nur diese zwei, auf der konkreten Ebene des Textes erscheinenden Dialogpartner, es wird zugleich ein weiteres Zwiegespräch dargestellt: ein Wechselspiel zwischen dem realen, empirischen Autor und dem sprachlich konstituierten Ich.

Das Gedicht spielt mit Implikationen, die der Leser unschwer erkennen kann. Bereits das erste Wort „genosse“ weist auf den zeithistorischen Kontext hin und schlägt einen offiziellen Ton an: Es ist die unter den Mitgliedern der Kommunistischen Partei verwendete Anredeform, die während der langen Jahre der Diktatur alle Bereiche der Gesellschaft durchdrang und einen vorschriftsmäßigen Charakter erhielt. Bis zum Ende der Achtzigerjahre ersetzte die Anrede „genosse“ allmählich die Formen Herr/Frau. Als erstes Wort dieses Textes drückt „genosse“ also pointiert das Spannungsverhältnis zwischen den Gesprächspartnern in einer offiziellen Situation aus.

Die Frage „was habe ich / anzuführen?“, mit der der Dichter das Gedicht einleitet, deutet auf ein Verhör hin, das aber eher einem Selbstverhör gleicht, denn die Frage wird nicht von jemand anderem gestellt, sondern richtet sich an die eigene Person. Es ist wichtig, die Mehrdeutigkeit des Wortes „anführen“ zu untersuchen. Auf der ersten Ebene kann es im Sinne von *angeben*, *melden*, *wörtlich wiedergeben*, *dokumentieren* gedeutet werden, was Assoziationen auf Spitzeldienste hervorruft. In diesem Sinne berichtet das lyrische Ich ironisch über die Ergebnisse der eigenen Bespitzelung. In diesem Kontext kann der Text auch als Selbstanzeige bzw. als Beichte gelesen werden. Andererseits kann „anführen“ aber auch als *irreführen*, *täuschen* verstanden werden. Hier kommt der Aspekt des Austricksens von Behörden (bzw. der Zensur) ins Spiel. Aus den zugänglichen Securitate-Akten geht hervor, dass nicht jeder, der (erzwungenermaßen) über die Tätigkeit der anderen berichtete, auch tatsächlich der Securitate relevante (und gefährliche) Informationen lieferte. Einige berichteten aus Parteitreue und Überzeugung und haben

²⁷¹ Vgl. die Verhörprotokolle bzw. die kommunistischen Lebensläufe. In: *Institutul de Investigare a Crimelor Comunismului și Memoria Exilului Românesc* [Institut für die Erforschung kommunistischer Verbrechen und das Gedenken an das rumänische Exil]. Im Internet unter: http://crimelecomunismului.ro/ro/fise_detinuti_politici/fise_matricole_penale_detinuti_politici/ [Zugriff: 11.02.2011.]

dadurch unwiederbringliche Schäden verursacht, andere versuchten durch ihre Mitteilungen ihre „Pflicht“ zu tun, ohne dabei für die Securitate „nützliche“ Informationen zu liefern.

Nach der einführenden Frage, die die Grundstimmung des ganzen Gedichts prägt, werden schlichte Fragebogeninformationen zum eigenen Lebenslauf gegeben. Die äußeren Geschehnisse, die realen Elemente der Biographie verbinden sich mit der allgemeinen Zeitgeschichte: In chronologischer Reihenfolge werden die Lebensphasen anscheinend objektiv aufgelistet, parallel dazu ruft der Dichter die eigene und zugleich die kollektive Geschichte der Bevölkerung Rumäniens aus der Zeit der Diktatur wach.

Die Zeilen „geboren wurde ich / bei verdunkelung und ausgangsverbot“ beziehen sich auf der konkreten Ebene auf die biographische Person: Hodjak ist im Kriegsjahr 1944 geboren. Aufforderung zur Verdunkelung als Schutz vor Luftangriffen und nächtliches Ausgangsverbot deuten auf die Beschränkungen der Lebensführung in einer unruhigen Zeit hin. Diese Beschränkung verweist aber über das physische Leben hinaus zugleich auf die psychische Beschränkung, – und damit wird auf die zweite, metaphorische Ebene des Textes gewechselt: Nach 1944 folgte in Rumänien eine moralische bzw. religiöse „verdunkelung“, allmählich wurden die Grenzen geschlossen, man erhielt also „ausgangsverbot“ aus dem Land – und zugleich „ausgangsverbot“ für die eigenen Gedanken. Die Zeile kann also auch im Kontext der Zensur gedeutet werden.

Die nächste Verszeile „kurz darauf wurde das haus enteignet“ enthält eine direkte Aussage zur Enteignungspolitik des kommunistischen Rumäniens, was die Frage aufwirft, wieso das Gedicht im Jahr 1983 erscheinen konnte, in einer Zeit, als über die Kollektivierung nur im positiven Sinne gesprochen werden durfte – wobei das Verb „enteignet“ negative Assoziationen hervorruft: Man wird seiner Werte beraubt. Eine mögliche Antwort auf diese Frage wäre in der Entstehungssprache des Gedichts zu suchen: Aus zeithistorischen Dokumenten entnimmt man, dass bei der Erhaltung einer Veröffentlichungsgenehmigung seitens der Zensur entscheidend war, in welcher Sprache die Texte erscheinen sollten: Die deutschen Autoren hatten mehr literarischen Freiraum.²⁷²

In den folgenden Zeilen des Gedichts werden eigene Vorlieben, Glauben und Zwänge heraufbeschworen. Es wird auf die ersten literarischen Erfahrungen und Vorbilder hingedeutet (die „Expressionisten“ begleiteten die ersten Schritte des jungen Dichters) und

²⁷² S. Zensurkapitel.

auf „pralle brüste“ (Jugendliebe), die als „wesentlicher“ gewertet werden als „die vergangenheit / der verwandten“. Eine Anspielung auf die Unterdrückungspolitik des sozialistischen Rumänien ist nicht zu verkennen. Bekanntlich hatten die engen Verwandten der „staatsfeindlichen Elemente“ (d.h. vor allem Intellektuelle, die schon vor der Kriegszeit tätig waren und nicht eine kommunistisch gesinnte Ideologie vertraten, aber auch Großbesitzer, deren Hab und Gut nach dem Krieg enteignet worden war) Schwierigkeiten, sich ins Gymnasium einzuschreiben. Sie wurden von der Universität gewiesen oder verloren ihre Arbeitsstellen und wurden mit Schwierigkeiten in allen Bereichen des Lebens konfrontiert. Als Fortführung dieses Gedankens folgen unmittelbar die Zeilen „die schulen hab ich alle / nach vierundvierzig besucht“, was als eine Art ironische Rechtfertigung zu deuten ist: Die ideologische Erziehung erfolgte in der Zeit, als Rumänien schon den Weg des Sozialismus angetreten hatte.

Die „mitgliedschaften“ werden als nebensächlich bewertet, auch wenn diese in vielen Fällen als Eintrittskarte in das berufliche Leben fungierten (man denke nur an die Verpflichtung, dass jeder, der ein höheres Amt anstrebte, Mitglied der Kommunistischen Partei werden musste). Hodjak bekennt sich hier selbstbewusst zu seinem literarischen Schaffen, das „aufschlussreicher“ ist und ihn besser repräsentiert als alle politischen Bezüge. In dieser Zeile versteckt sich eine subtile Aufforderung an den Leser: Die literarische Produktion soll bei der Beurteilung im Vordergrund stehen und nicht die realbiographischen Zwänge, in denen sich der Dichter wegen der ungünstigen politischen Lage befindet. Als Mitglied dieser Gesellschaft versucht er sich anzupassen und zugleich zeigt er in seinem literarischen Werk die versteckte Identität eines den Zwängen der Zeit unterworfenen Künstlers.

Die folgenden Zeilen erinnern wieder an den Funktionsmechanismus des Überwachungsdienstes: „engere kontakte unterhalte ich / zur aufklärung, zu meerlandschaften, zu den verlorenen illusionen.“ In den Achtzigerjahren musste man offiziell melden, wenn man Kontakte zu (vor allem westlichen) Ausländern aufgenommen hatte.²⁷³ Für den Dichter sind die „engeren kontakte“ zur Literatur („aufklärung“), Natur („meerlandschaften“) und zu „verlorenen illusionen“ entscheidend. Diese Zeile unterbricht die dokumentarische und scheinbar emotionslose Aufzählung der biographischen Daten

²⁷³ Das Dekret Nr. 408/1985 verpflichtete die rumänischen Staatsbürger, jeden Kontakt mit Ausländern innerhalb von 24 Stunden bei den Sicherheitsbehörden zu melden. Vgl. den rumänischen Staatsanzeiger *Monitorul Oficial al României*. Nr. 424 bis/22.VI.2009, S. 156.

und vermittelt Resignation, Verbitterung, aber auch Selbstironie und -kritik. Die Parallelität in der Konstruktion dieser Verse mit der vorhergehenden Zeile „daß ich die Expressionisten mag oder pralle brüste“ ist nicht zu übersehen: Die literarischen Werte („Expressionisten“, „aufklärung“) und die persönlichen Vorlieben („pralle brüste“ bzw. „meerlandschaften“), werden als „aufschlussreicher“ und im „engeren kontakt“ zur eigenen Person betrachtet, als alle gesellschaftlichen Verpflichtungen.

In den Zeilen „abends höre ich nachrichten“ wird wiederum auf den sozialpolitischen Kontext angespielt: In der Entstehungszeit des Gedichts (1983) kamen die glaubwürdigen Nachrichten nicht von den offiziellen rumänischen Radio- und Fernsehsendern.²⁷⁴ Wer „tatsächlich“ Interesse an der politischen Lage hatte, hörte abends geheim die Nachrichten des in Rumänien verbotenen, und trotzdem meistgehörten Rundfunksenders, *Radio Free Europe*. Eine versteckte Anspielung darauf finden wir auch in anderen Gedichten von Hodjak, z.B. in *grabrede*: „man saß nächtelang vor dem radio“.²⁷⁵ Somit bekennt sich das lyrische Ich (zwar versteckt) zum Nicht-Einhalten der Vorschriften – und zugleich wird das Gedicht der „Gattung“ des Verhörprotokolls gerecht – denn in den Kaderakten der Geheimpolizei wurden Verfehlungen (wie das Abhören von westlichen Radiosendern oder die Kontaktaufnahme mit Ausländern) auch vermerkt.

Das Verhältnis zur Heimat bzw. das Bekenntnis zur Heimatlosigkeit signalisieren folgende Verse:

einen festen wohnsitz hab ich bloß
als empfänger von stromrechnungen, zeitung
honoraren
vorladungen

Das Gefühl, eine Heimat zu haben, fehlt. Die Lücke wird durch „wohnsitz“ gefüllt, was eine Vorläufigkeit suggeriert. Die praktischen Vorteile (empfänger von „zeitungen / honoraren“) und Verpflichtungen („stromrechnungen“, „vorladungen“) eines Wohnsitzes werden sachlich aufgelistet, wobei die Gleichstellung der Wörter eine ironische Botschaft überbringt: Die „vorladungen“ (im Sinne von *Beorderung*, *Einberufung*) bekommt man auch regelmäßig, wie „stromrechnungen, zeitung / honorare“. Relevanzwert hat hier neben der Semantik der Wörter zugleich deren Reihenfolge. Dies betrifft die Häufigkeit,

²⁷⁴ Diese folgten in ihrer Sendepolitik den Vorschriften der Partei und sendeten nur Programme, in denen Ceauşescu und die Kommunistische Partei im Fokus standen.

²⁷⁵ Hodjak, Franz: *grabrede*. In: ders.: *lieder im ohr*. Bukarest: Kriterion 1983, S. 62.

mit der die zu empfangenden Dokumente eintreffen: „stromrechnungen“ bekommt man öfter als „zeitungen“ (man denke nur an die Schwierigkeit, eine westliche Zeitung zu erhalten) und „honorare“. Ab und zu trifft auch eine „vorladung“ seitens der Behörden ein. Durch das Asyndeton („stromrechnungen, zeitungen / honoraren / vorladungen“) wird die spannungsgeladene Atmosphäre der Zeit dokumentiert.

Hodjak schlussfolgert resigniert: „woran ich glaube? an keine seligkeit / weder der aufrüstung noch der auferstehung“. Diese Zeile unterstreicht wiederum die negativen Bestimmungen der Selbstwahrnehmung: Wenn Hodjak in seinen Werken hauptsächlich nicht über Heimat sondern über die Heimatlosigkeit schreibt und er seine Identität plakativ als „Identitätslosigkeit“ bezeichnet, so wird in diesen Versen auch kein Bekenntnis dargeboten, woran er glaubt, sondern woran er *nicht* glaubt. Dadurch wird die, von Hodjak gut bekannte Einstellung „sich herauszuhalten“²⁷⁶ betont: Er will keiner Gruppe angehören, folgt keiner Ideologie, entzieht sich jeglichem politischen sowie religiösen Bekenntnis. Er konstruiert somit eine negative Identität und deklariert sich als Pazifist (glaubt nicht an „aufrüstung“), als Atheist (glaubt nicht an „auferstehung“) und vor allem als innerlich freier Künstler. Diese Selbstdarstellung als nicht kategorisierbare Person wird auch in den Endzeilen des Gedichts angedeutet:

sehen Sie, der horizont ist diesig
wie Ihre vorstellung
von mir²⁷⁷

Der „horizont“ steht für Blickfeld, Sichtgrenze, Reichweite, kann aber auch als Auffassungsvermögen, Bildungsgrad verstanden werden. In diesem Kontext soll auch das Adjektiv „diesig“ interpretiert werden: im Sinne von *nebelig*, zugleich aber auch von *verschleiert*, *verhüllt*. Die Parallelstellung „horizont“ – „vorstellung“ durch das gemeinsame Adjektiv „diesig“ deutet auf die metaphorische Ebene des Textes hin: Die Anspielung auf eine unklare Zukunft verknüpft sich mit dem bewusst praktizierten „Versteckspiel in der Metapher“²⁷⁸, das der Lyrik dieser Zeit eigen ist. Die „vorstellung von mir“ ist sehr beschränkt: Das lyrische Ich gibt zwar die verlangten Informationen zur eigenen Person, doch es wird versucht, die persönliche innere Freiheit zu bewahren, indem der vom Gedicht gebotene Spielraum ausgenutzt wird.

²⁷⁶ Vgl. auch das Gedicht *nordbahnhof. bukaresst*. In: ders.: *Landverlust*, S. 27.

²⁷⁷ Hodjak, Franz: *autobiographie*. In: ders.: *lieder im ohr*, S. 68.

²⁷⁸ Schlesak, Dieter: *Wenn die Dinge aus dem Namen fallen. Essay*. Reinbek: Rowohlt 1991, S. 43.

Das Symbol des Lichtes fungiert als inneres Konstruktionsprinzip im Gedicht: „verdunkelung“, „aufklärung“, „stromrechnung“ und „diesig“ gehören zum gleichen Bedeutungsfeld und bilden das symbolische Gerüst des Textes.

Durch die Reimlosigkeit und die häufigen Enjambements sowie den epischen Charakter rückt das Gedicht in die Nähe der Prosa. Die unmittelbare Transponierung des Erlebten in den Gedichttext geschieht mittels umgangssprachlicher Formulierungen. Beispiele sind die Schwa-Tilgung bei Verben in der ersten Person Singular („hab“, „hör“) sowie der einfache, vorwiegend parataktische Satzbau, die schlichte Wortwahl, die direkte Rede bzw. der Verzicht auf schmückende Beiwörter. Der umgangssprachliche Stil wirkt lebendig und unmittelbar, dadurch gelingt es Hodjak, die erlebte Realität so authentisch wie möglich wiederzugeben.

Auffällig ist die Kleinschreibung der Substantive bis auf vier Ausnahmen, die sich in zwei Kategorien unterteilen lassen. Zum einen werden die „Expressionisten“ und die „Bücher“ („meine Bücher“) großgeschrieben, (dadurch bekennt sich das lyrische Ich zu seinen echten Werten), zum anderen erscheinen in den letzten Zeilen die Pronomina der Höflichkeitsform mit großen Anfangsbuchstaben („Sie“ und „Ihre“), mit denen eindeutig auf den direkten, gleichberechtigten Gesprächspartner hingedeutet wird: Auf die gegenüberstehende Welt der Diktatur. Die zwei Welten existieren gleichberechtigt nebeneinander und tragen gleichermaßen zur Konstruktion der eigenen Identität bei.

Anspruch auf dokumentarische Wahrhaftigkeit mischt sich im Gedicht mit metaphorischer Verdichtung und Mehrdeutigkeit. Das „Ich“ dieses Gedichts ist ambivalent, es versteht sich einerseits autobiographisch und lässt sich auf den Autor und seine konkrete Situation, auf die Zeitgeschichte beziehen; andererseits sind wir als Leser zugleich Zeugen der poetischen Gestaltung einer fiktionalen Subjektivität, einer durch das Medium der Lyrik konstruierten Ich-Maske.

Die Struktur des Gedichts folgt drei Ordnungsprinzipien, auf deren Grundlage wir den Text analysieren können. Als erstes Strukturprinzip gilt die thematische und chronologische Gliederung der Biographie: Die Aufteilung des Textes in einzelne (ungleich lange) Abschnitte entspricht den Sinnabschnitten und der Chronologie des Lebens(ab)laufs. In der ersten Strophe (Zeile 1-2) ist der Dialogpartner angesprochen („genosse“), was die Stimmung des Gedichts prägt und die Aufmerksamkeit des Lesers auf die erforderliche Lesart lenkt. Die folgende Sinnstruktur wird von den nächsten vier

Strophen (Zeilen 3-11) gegeben, in der die Vergangenheit besprochen wird (Geburt bei „verdunkelung und ausgangsverbot“, Enteignung des Hauses, Vergangenheit der Verwandten, Schulbesuch). Darauf folgen die die Gegenwart thematisierenden fünf Strophen (Zeilen 12-24) und schließlich wird mit der letzten Strophe (Zeilen 25-27) ein Ausblick in die Zukunft gewährt (was das Wort „horizont“ belegt).

Als zweites Ordnungsprinzip kann das Rahmenkonstrukt dienen bzw. die Fokussierung auf die zentrale (sechste) Mittelstrophe, die als Hauptaussage des Gedichts gelesen werden kann („aufschlußreicher als alle mitgliedschaften / sind, glaube ich / meine Bücher“). Wenn wir diesem Ordnungsprinzip folgen, dann können wir leicht den symmetrischen Aufbau des Gedichts erkennen: In der ersten und letzten Strophe finden wir den Ansprechpartner „genosse“ bzw. „Sie“. Die zweite Strophe (Geburt) steht parallel zu der zehnten Strophe, in der mit den Nomen „seligkeit“ und „auferstehung“ auf den Tod verwiesen wird. In der dritten einzeiligen Strophe wird das „haus“ angesprochen, parallel dazu steht in der neunten Strophe der „feste wohnsitz“. Die in der vierten Strophe auftauchenden Anspielungen auf die „vergangenheit der verwandten“ und die persönlichen Vorlieben kehren in der achten Einheit wieder: „die politische lage interessiert mich tatsächlich“. Die Strophen 5 bzw. 7 sprechen über entscheidende Prägungen im Leben des lyrischen Ich: die „schulen“ bzw. „aufklärung“, „meerlandschaften“, die „verlorenen illusionen“. Mit der zentralen Position der sechsten Strophe gewinnt deren Aussage stark an Bedeutung und kann als wichtigste Information zur eigenen Person gedeutet werden: Die Bücher – also die Literatur – sind im Leben des lyrischen Ich prägend und nicht die vom System aufgezwungenen „mitgliedschaften“.

Interessant ist zu bemerken, dass das Gedicht 27 Zeilen enthält – eine Zahl, die auf den Geburtstag Hodjaks verweist (er ist am 27. September geboren) und die in anderen Gedichten auch häufig anzutreffen ist.²⁷⁹ Das spricht wiederum für die starke Identifikation des empirischen Autors mit dem lyrischen Ich.

Das dritte Ordnungsprinzip betrifft vor allem das poetische Spiel zwischen der konkreten und der metaphorischen Ebene des Gedichts bzw. dessen Doppelbödigkeit: Die Form eines Verhörprotokolls zwingt das lyrische Ich, Informationen über sich zu geben. Was die „genossen“ verlangen, wird auch mitgeteilt. Doch dazu gesellt sich der Anspruch der Textinstanz, tiefgründiger über sich zu sprechen. Die konkreten Dinge, die berichtet

²⁷⁹ Vgl. das Gedicht 27.09.81. In: Hodjak, Franz: *lieder im ohr*, S. 40.

werden, bilden nur den Schein, denn dahinter steckt die eigentliche Aussage des Textes.

Die Verknappung und die Mehrdeutigkeit der Sprache sowie die Reflexivität fungieren als Indizien, die die Zugehörigkeit des Textes zur Gattung Lyrik erkennen lassen, und kontrastieren zugleich mit dem epischen Charakter des Textes. So gelingt es Hodjak in diesem Gedicht einerseits die Gattungsgrenze zwischen lyrischem Gedicht und episch-dokumentarischer Prosa aufzuheben, andererseits stößt er mit der poetischen Umformung der eigenen Biographie auch an die Gattungsgrenze zwischen der autobiographischen Literatur und künstlerischer Fiktion.

Die lyrische Autobiographie war auch bei anderen jungen rumäniendeutschen Autoren eine beliebte Gattung. Es seien die Namen Richard Wagner (*Curriculum*), Rolf Bossert (*Aus meinem Leben*) oder Anemona Latzina (*Tagebuchtage*) erwähnt, die in ihren Gedichten eine Reflexion ihres Lebens, aber auch eine Art öffentliche Rechtfertigung darbieten. Neben der therapeutischen Funktion solcher Texte (der Prozess der Selbstfindung wird thematisiert) ist auch das Bekenntnis zur Rolle als Dichter entscheidend.

Eine Projektion der Selbsterfahrung des Dichter-Ich finden wir in dem Gedicht mit dem ungewöhnlichen Titel *27.09.81* (es ist das Datum von Hodjaks 37. Geburtstag), dessen Ausklang ebenfalls an ein Verhör erinnert – wobei eine regelwidrige Sentenz zu erwarten ist:

ist das wenig, ist das viel? hohes gericht
wieviel jahre freiheit bekomm ich dafür?²⁸⁰

4.4. Gedichte nach der Auswanderung

Die Übersiedlung nach Deutschland im Jahre 1992 als biographische Zäsur leitet die dritte Schaffensperiode Hodjaks ein. Dank eines Vertrags mit dem Suhrkamp-Verlag erscheinen innerhalb kurzer Zeit zwei Gedichtbände, *Landverlust* (1993) und *Ankunft Konjunktiv* (1997) sowie zwei Romane, *Grenzsteine* (1995) und *Der Sängerstreit* (2000). Später, im Jahre 2003 folgt auch der dritte Roman, *Ein Koffer voll Sand*. 2004 gibt der Unartig-Verlag ein weiteres Gedichtbändchen (*Links von Eden*) heraus, dessen Gedichte zusammen mit

²⁸⁰ Hodjak, Franz: *27. 09. 81*. In: ders.: *lieder im ohr*, S. 40.

einigen neuen 2008 unter dem Titel *Die Faszination eines Tages, den es nicht gibt* im Verlag Ralf Liebe neu erscheinen.

Die Gedichte, aber auch die Prosawerke, die in dieser Zeit entstanden sind, drücken das Schicksal der Aussiedler, der Heimatsuchenden und ewigen Heimatlosen mit viel Empathie, aber zugleich auch mit beißender Ironie aus. Hodjak entfernt sich allmählich von der siebenbürgischen Problematik. In *Landverlust* ist sie noch zum Teil präsent (man denke hier an Gedichte wie *Rosenauer burg*, *rumänischer sonntag*, oder *Brukenthalschule. im hof*, das 1988 im Gedichtband *Luftveränderung* zum ersten Mal erschien), in *Ankunft Konjunktiv* ist sie noch vereinzelt vorhanden, aber in den späteren Gedichtbänden kommt sie gar nicht vor. In diesen (nach 1992 entstandenen) Gedichten rückt ein anderes Motiv in den Vordergrund, das zwar auch in den früheren Werken anzutreffen ist, das aber nach der Ausreise verstärkt erklingt: Das Motiv der Freiheit, das Gefühl der Heimat- und Haltlosigkeit und das der Ver- und Entfremdung.

4.4.1. *Landverlust* (1993)

Neben dem zentralen Thema der Heimatlosigkeit kreisen die Gedichte um weitere existentielle Motive wie Tod, Zukunft und Gott, aber – wie wir das aus den früheren Werken von Franz Hodjak schon gut kennen – ins Negative gerückt. Das Gedicht *Landverlust*, das den gleichnamigen Band eröffnet, schlägt den Grundton an:

das gestohlene leben, Gott, du versuchst
es nachzuholen. das land jedoch

geht dir aus dem weg. in welche richtung
wirst du dich verirren? bleib

auch du an der wegkreuzung stehn
und verzweifle.²⁸¹

Die Aussagekraft des Gedichts wird durch den bewussten Verzicht auf das Reimschema verstärkt; im ungebundenen freien Rhythmus und auf expressive Art stellt es die verzweifelte Richtungslosigkeit des Menschen – und des Gottes dar. Somit wirkt das

²⁸¹ Hodjak, Franz: *Landverlust*. In: ders.: *Landverlust*, S. 7.

Gedicht als Klage- und Anklagelied. Auch im Gedicht *vaterunser*, dessen Titel schon klare christlich-religiöse Konnotationen hervorruft, sucht der Dichter in einem durchgehend anklägerischen Ton nach Antworten auf Fragen, die den ausgereisten und heimatlosen Menschen plagen:

wohin nur
vater
hast du mich ausgesetzt

ohne schuhe
ohne vaterschaft
ohne den inbegriff des außen und des innen
ohne kommentar

getauft
nach deiner fremdheit
in deinem namen²⁸²

Bemerkenswert ist das dreifache Überblenden der Vaterinstanzen, wie das auch die Rezensentin Pia Reinacher betont: Gottvater, der „Landesvater“ Ceaușescu und der persönliche Vater werden im gleichen Atemzug angerufen.²⁸³

Hodjaks Gott, der „weder zuhause noch daheim“ (in der alten und der neuen Heimat) zu finden ist, haust „als einsiedler“ im Nichts – wie das in dem Peter Motzan gewidmeten Gedicht *hinterlassenschaft*²⁸⁴ erkannt wird. Sogar die griechischen Götter, einst mächtig und geachtet, können heute keinen Rückhalt bieten. Desillusionierung, Resignation und zynische Hoffnungslosigkeit ertönen aus den folgenden Zeilen:

in gestalt von gartenzwergen
schauen die götter
freundlich zu.²⁸⁵

Der Dichter erlebt nirgends das Gefühl des Zuhause-Seins. Überall ist er fremd, ist fehl am Platz, das Gefühl totaler Entfremdung²⁸⁶ prägt die Stimmung dieser Gedichte. Sogar die

²⁸² Hodjak, Franz: *vaterunser*. In: ders.: *Landverlust*, S. 23.

²⁸³ Vgl. Reinacher, Pia: *Ziellose Schritte über dem Bodenlosen. Präzise poetische Sprache: Franz Hodjaks neue Gedichte „Landverlust“*. In: *Tages-Anzeiger*, 26.10.1993.

²⁸⁴ Hodjak, Franz: *hinterlassenschaft*. In: ders.: *Landverlust*, S. 41.

²⁸⁵ Hodjak, Franz: *das andere feuer*. In: ders.: *Landverlust*, S. 32.

²⁸⁶ Vgl. Hartung, Harald: *Im Lebkuchenlager zu Nürnberg. Mit dem Land ging auch Erfahrung verloren: Der Poet Franz Hodjak*. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 01.03.1994.

Sonne, „neutral / wie immer // spricht deutsch in Hermannstadt / und in Nürnberg türkisch.“²⁸⁷ Der Ortswechsel bringt also einen Identitätsbruch mit sich, die schon immer bestehende Identitätsproblematik wird bloß verlagert.²⁸⁸

Das Gedicht *Rosenauer burg*, dessen Stimmung und Motivwahl an das frühere Gedicht *sächsisches dorf im unterwald* erinnert, zeigt die verlassene siebenbürgische Landschaft als eine erstarrte, archaische Welt: „die welt liegt vor dem anfang des worts“. Diese Welt assoziiert man einerseits mit der „goldenen Vergangenheit“, die von Dichtern wie Meschendörfer besungen wurden, andererseits hat sie keine Daseinsberechtigung mehr, da die Menschen, die sie dazu gemacht haben, was sie geworden ist, nicht mehr da sind. So entheiligt Hodjak diese idyllische Welt:

[...] hinter
flugbereiten mauern hinter abgereisten
türmen und toren blickt stolz
auf sich selbst
die hinterlassenschaft einer goldnen
zukunft: zermalmt und verschluckt und
verdaut von dem allgegenwärtigen
vergessen das
zuweilen uns zeichen sendet wie zufriedenes
rülpsen²⁸⁹

Die alte Heimat wird allmählich in die Erinnerung vertrieben, doch der neue Wohnort, in diesem Fall Deutschland, kann dem Dichter zu keiner (neuen) Heimat werden. Das Gefühl der Heimatlosigkeit kommt im Gedicht *Ankunft* komprimiert und sehr plastisch zum Ausdruck:

der ort, den es nicht gibt, dort
wohnst du, fröstelnd, in fremder

haut, ohne bett, ohne landschaft, wie
ein druckfehler, ohne zukunft
[...]

die kompaßnadel dreht sich wie verrückt
im kreis. und was es nicht

gibt, gibt dir die verlorne

²⁸⁷ Hodjak, Franz: *ortswechsel*. In: ders.: *Landverlust*, S. 46.

²⁸⁸ Vgl. Dauer, Holger: *Franz Hodjak*. In: Arnold, Heinz Ludwig (Hg.): *Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur* Band 6. München: edition text+kritik 1978, 49. Nlg., S. 1-10, hier S. 4.

²⁸⁹ Hodjak, Franz: *Rosenauer burg*. In: ders.: *Landverlust*, S. 25.

sprache zurück.²⁹⁰

Die erste Zeile des Gedichts („der ort, den es nicht gibt“) erinnert an den fiktiven Ort Utopia von Thomas Morus, der in seinem 1516 veröffentlichten philosophischen Roman (mit dem vollständigen Titel *Libellus vere aureus, nec minus salutaris quam festivus, de optimo rei publicae statu deque nova insula Utopia*) eine ferne „ideale“ Gesellschaft schildert. Utopia ist also positiv konnotiert, was uns das subtile Wortspiel selbst beweist: Denn im Wort *Utopia* steckt gleichermaßen das Wort *Eu-Topia* (der gute Ort) und das Wort *Ou-Topia* (Nicht-Ort).²⁹¹ Für Hodjak dagegen bedeutet dieser Nicht-Ort Fremdheit („in fremder haut“), Zukunfts- und Heimatlosigkeit („ohne zukunfft“, „ohne bett, ohne landschaft“). Es droht ein totaler Orientierungsverlust („die kompaßnadel dreht sich wie verrückt / im kreis“). Also bleibt die Sprache, die zwar auch „verloren“ ist, doch Hodjak den Spielraum für das Benennen dieses Gefühls der Heimatlosigkeit, des Zwischendaseins bietet. „das einzig / erreichbare“ Ziel wird darin gesehen, „stets dort angekommen zu sein, von wo ich gleich wieder weg muß.“²⁹²

Im Vergleich zu den früheren Gedichten kann man in der hodjakschen Lyrik nach 1992 eine zunehmende Tendenz zur Reduktion feststellen. Während die Texte aus dem Band *mit Polly Knall spricht man über selbstverständliche dinge als wären sie selbstverständlich* noch hauptsächlich Langzeilengedichte sind, werden die neuen Gedichte immer knapper. Zwar gibt es noch lange Gedichte wie *böse stunde*, *chanson* oder *sekundengedicht*, im Vergleich zu den vor 1990 erschienenen Gedichtbänden ist die Versbehandlung jedoch konzentrierter und pointierter. Die Gedichte, die „ihre Kraft noch aus der Tradition des Verschweigens, aus den Sarkasmen und Ironien ziehen“²⁹³ decken die Brüchigkeit und Vorläufigkeit der Realität auf. Diese Brüchigkeit der Welt und des Ich-Konstrukts zeigt sich auch in der Form der Gedichte, sie drückt sich in den Zeilenumbrüchen aus. Ironie, Verzerrung, Reduktion, Aussparung syntaktisch wichtiger Satzglieder, elliptischer Satzbau, Verschlüsselung sind die entscheidenden dichterischen Mittel, die Franz Hodjak in diesen Gedichten künstlerisch verwendet.

²⁹⁰ Hodjak, Franz: *ankunfft*. In: ders.: *Landverlust*, S. 39.

²⁹¹ Vgl. Castro Varela, Maria do Mar: *Utopien. Kitsch, Widerstand und politische Praxis*. In: Kollmann, Susanne – Schödel, Kathrin (Hg.): *PostModerne De/Konstruktionen. Ethik, Politik, Kultur am Ende einer Epoche*. Münster: Lit Verlag 2004, S. 111-122, hier S. 114.

²⁹² Hodjak, Franz: *freie wahlen*. In: ders.: *Siebenbürgische Sprechübung*, S. 118.

²⁹³ Bormann, Alexander von: *Poesie im Auseinanderdriften. Die rumäniendeutsche Lyrik*. In: Barner, Wilfried (Hg.): *Geschichte der deutschen Literatur von 1945 bis zur Gegenwart*. München: Verlag C.H. Beck, 1994, S. 843-846, hier S. 845.

Was die Form der Gedichte betrifft, bestehen die meisten Gedichte aus einem langen, in Verszeilen gebrochenen Satz, doch wir finden auch liedhafte Reimgedichte, wie *vagantenlied*, *chanson*, *abzählreim* oder *blaues lied*:

man raucht man schwitzt man löscht das licht
und katz bleibt katz und man bleibt man
und nichts hört endlich einmal auf
und nichts fängt endlich einmal an²⁹⁴

Gedichte wie *Liebes Sonett* und *Sonett* beweisen, dass Hodjak auch in den klassischen Gedichtformen große Virtuosität beweisen kann. Neben Haiku-artigen Kurzgedichten und reimgebundenen Liedern sind hier auch einige langatmige Elegien anzutreffen, in denen Hodjak manchmal auch „rhetorischen Überdrehungen“²⁹⁵ erliegt.

4.4.1.1. Die Auswanderungsthematik anhand des Gedichts *nordbahnhof. Bukarest*

Im Folgenden soll die Problematik der Fremdbestimmtheit und Heimatlosigkeit von Hodjak, die im Gedichtband *Landverlust* die Grundstimmung prägt, an einem Textbeispiel anschaulich gemacht werden.

nordbahnhof. Bukarest

stilleben mit
mülltonnen, die sich in begehrte

armenboutiquen verwandeln, diplomaten
taschen, tauben, polizei, die

gerüchte bewacht, streng wie
wahlplakate, stimmen als schläge blech

gegen blech, kisten, kartons,
was steckt drin? meßbar hier ist

nur fieber, wer keins hat,
ist todkrank, und die sonne,

²⁹⁴ Hodjak, Franz: *blaues lied*. In: ders.: *Landverlust*, S. 36.

²⁹⁵ Vgl. Schmitt, Hans-Jürgen: „Vater – das ist alles“. *Franz Hodjaks neuer Gedichtband*. In: *Frankfurter Rundschau*, 18.09.1993.

um sich herauszuhalten, rezitiert
Shakespeare. junge, denkst du,

vergeblich ist bloß, was man
zu tun unterläßt, also

fahr nach Bonn, auf
den andern Balkan.²⁹⁶

Das Gedicht hat zum Gegenstand eine Auseinandersetzung mit „rumäniendeutschem“ Schicksal der Nachwendezeit und behandelt die Problematik der Auswanderung, das Oszillieren zwischen Heimat und Fremde, wobei Heimat und Fremde nicht als Gegensätze betrachtet werden, sondern als zwei Facetten derselben Problematik: die der Identität.

Der Eindruck von trostloser Armut und Elend vermischt sich mit der Vorahnung der bevorstehenden und unvermeidbaren Flucht vor dieser Welt und mit einer Fülle von Anspielungen auf soziale, politische sowie kulturelle Umstände.

In den ersten Zeilen des Gedichts wird die äußere Welt wie eine Art photographische Momentaufnahme betrachtet. Der rasche Wechsel von unterschiedlichen (statischen) Bildern korreliert mit der schonungslosen Nüchternheit, mit der das lyrische Ich sich in den ersten Zeilen die Distanz bewahren will. Man hat keine Zeit kleine Details zu sehen, man sieht nur bruchhafte Stücke des Ganzen, die sich zu einem symbolhaften Bild zusammensetzen: Zu einem bunten Bild eines Durcheinanders, einer elenden Stadt, wo Mülltonnen und Kartons zum Überleben da sind. In diesem „stilleben“ kristallisieren sich die einzelnen Bilder durch den Bezug zu ihrem Umfeld heraus. Durch das Nebeneinanderstellen von entgegengesetzten Begriffen wird die Widersprüchlichkeit dieser Welt hervorgehoben.

Das Gefühl, das in den ersten Versen vermittelt wird, ist ein trauriges, bedrückendes und aussichtsloses. Als Beweis dafür steht das erste zusammengesetzte Substantiv des Gedichts „stilleben“, das Passivität hervorruft, und die darauf folgende Ergänzung „mit mülltonnen“. Eine graue, schmutzige und kranke Welt wird geschildert, die ein groteskes Gedeihen aufweist: Die Mülltonnen verwandeln sich in „begehrte armenboutiquen“, wobei die Ironie nicht zu übersehen ist: Bekanntlich sind Boutiquen Luxusgeschäfte, die armen Leuten nichts zu bieten haben. Doch im rumänischen Kontext hat dieses Wort auch eine

²⁹⁶ Hodjak, Franz: *nordbahnhof. Bukarest*. In: ders.: *Landverlust*, S. 27.

andere Konnotation: In der Zeit unmittelbar nach der Wende erschienen an jeder Straßenecke winzige Geschäfte, die sog. „butic-Läden“ (rum. „butic“), in denen es allerhand Ware im chaotischen Durcheinander zu kaufen gab: Von Lebensmitteln und Zeitungen bis zu Strumpfhosen und Schulsachen. Sie waren „begehrte“, denn sie waren erste Zeichen und zugleich Symbol der (kapitalistischen) freien Marktwirtschaft. Bis 1990 waren die Läden in Rumänien leer, jetzt hatte man (durch das Anhäufen der Ware) wenigstens die Illusion von Reichtum. Die französische Schreibweise des Wortes im Gedicht deutet jedoch auf das Luxuriöse hin und durch das Hinzufügen des Bestimmungswortes „arm“ gewinnt das Paradoxe, das Ironische an Kraft: Durch dieses Oxymoron sowie durch die Nebenstellung des Adjektivs „begehrte“ soll die Scheingesellschaft bloßgestellt werden, was auch die Wörter „diplomaten“ und „taschen“ (oder „diplomatentaschen“) unterstützen. Hier ist es wichtig, die Rolle des Enjambements hervorzuheben, mit dessen Hilfe eine ironische Doppeldeutigkeit erreicht wird: Das Wort „diplomaten“ als autonomes Wort unterstreicht die Welt der Mächtigen, der Regierenden, der Reichen, die im krassen Gegensatz zu den Armen, in Müll stöbernden Menschen stehen. Liest man aber die zwei Zeilen ununterbrochen, ergibt sich das zusammengesetzte Wort „diplomatentasche“. In der Zeit vor 1989 war in Rumänien die Diplomatentasche eine Art Symbol des Wohlstands – jeder, der „respektiert“ werden wollte, trug eine solche Tasche mit sich, auch wenn darin keine Dokumente, sondern alles Mögliche, in einigen Fällen sogar Lebensmittel transportiert wurden.²⁹⁷ Dieser Gegenstand unterstreicht also das „als ob“-Charakteristikum jener Zeit, jenes Landes: Man tut so, *als ob* man ein „diplomat“ wäre.

Hodjak spielt mit der doppelten Bedeutung des Wortes „taube“: Vögel als Symbol der Reinheit und Unschuld in einer schmutzigen Umgebung, Symbol der Freiheit und des Friedens in einer geschlossenen und bedrohlichen Welt, aber auch Menschen, die nicht hören können oder wollen. Wenn wir diese letztere Bedeutung des Wortes betrachten und es im Kontext der in der sechsten Zeile des Gedichts folgenden „wahlplakate“ lesen, dann kommt noch eine weitere (historische) Assoziation hinzu. Die ersten freien Wahlen erfolgten am 20. Mai 1990, an dem Tag, als die orthodoxe Kirche den *Sonntag des blinden*

²⁹⁷ Dieses Motiv verwendet Hodjak auch am Anfang seines Romans *Grenzsteine*, wo die Diplomatentasche sogar als Ersatz einer Toilette funktioniert: „Nimm das Stanitzel und deine Diplomatentasche und geh aufs Klosett. Scheiß einfach ins Stanitzel, verschließ es in deiner Diplomatentasche, und in Bukarest werden wir dann weitersehen.“ In: Hodjak, Franz: *Grenzsteine. Roman*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1995, S. 9.

Mannes feierte. Zu diesem Thema zirkulierten in den Neunzigerjahren ironische Kommentare und Witze mit zynischen Pointen. Liest man das Homonym „taube“ also in diesem Kontext, so ist der ironisch-bittere Unterton, der schon an Resignation grenzt, nicht zu überhören: Es gibt zwar Wahlen, doch in einer blinden und tauben Gesellschaft, von der man wenig erwarten kann.

Das Auftreten der Polizei unterstreicht den konkreten, pragmatischen und zugleich kritischen Charakter des ganzen Textes. Dieser Institution wird die strenge Bewachung von „gerüchten“ zugesprochen, was unverkennbar eine Anspielung auf das kommunistische System ist. Eine auf diese Weise funktionierende Gesellschaftsordnung unterdrückt die Persönlichkeitsentfaltung aller ihrer Individuen, hält sie gefangen und spricht ihnen die elementaren Rechte auf Meinungs- und Redefreiheit, sogar auf freie Wahlen ab: Denn die personifizierten Wahlplakate sind „streng“ und werden zum Symbol der Scheinfreiheit. Wahlen bedeuten meistens auch eine Hoffnung auf einen politischen Neuanfang, doch in totalitären Diktaturen haben sie nur die Rolle, den Schein einer demokratischen Ordnung zu erwecken. Außerdem verweist das Wort „streng“ auch auf die strenge, minimalistische Ästhetik der ersten Wahlplakate der Neunzigerjahre, die noch an die untergangene Zeit erinnert.

In diesem Kontext hat das Wort „stimmen“ ebenfalls eine zweifache Bedeutung: Auf der ersten Ebene werden die Menschenstimmen gemeint, andererseits ruft die Verortung des Wortes in derselben Zeile mit „wahlplakate“ beim Leser sofort die Assoziation mit Wahlstimmen hervor. In beiden Fällen klingen diese Stimmen hohl und haben keine echte Bedeutung, kein Gewicht „als schläge blech / gegen blech“. Die Anspielung auf die Redensart „blech reden“ ist offensichtlich, die Botschaft auch: Die Wortmeldungen stellen sich als substanz- und wertlos heraus. Die Anwendung des Konjunktivs drückt wiederum eine Irrealität aus, dadurch will der Autor seine Vorbehalte sowie seine skeptische Distanz signalisieren. Mit dieser Zeile wird das visuelle Bild unmittelbar in den Bereich des Auditiven überführt.

Liest man weiter, gewinnt die Aussage durch die darauf folgende Aufzählung („kisten, kartons“) auch eine andere Bedeutung: Der Schlageffekt der Stimmen verliert schrittweise an Intensität und Aussagekraft. Bei dem Schlag des Blechs auf Blech entsteht Resonanz, Blech auf Kisten hört sich schon dumpf an, während Blech auf Kartons akustisch fast keine Rolle mehr spielt. So verstummen allmählich auch die Stimmen. In

dieser Welt hört, sieht und spricht man also nicht.

Der epische Erzählton wird durch die Frage „was steckt drin?“ unterbrochen und bildet zugleich eine Zäsur im Gedicht. Wurde im ersten Teil das Bild einer hoffnungslosen, ver- und beschmutzten Welt dargestellt, so wird im Folgenden über das Bildhafte hinaus die Kritik an den politisch-gesellschaftlichen Verhältnissen deutlicher. Der Ton wird auch intensiver, dynamischer, zugleich ironischer.

In den folgenden Zeilen („meßbar hier ist / nur fieber“) ist das Fieber auch symbolisch zu betrachten, im Sinne einer Spannung, einer Aufregung, eines ständigen Bereitseins; es ist ein gesellschaftliches Symptom. Wer dieses Warnzeichen nicht beachtet, ist der tödlichen Gefahr einer fragwürdigen Politik ausgeliefert: „wer keins hat, ist todkrank“. Doch „fieber“ kann auch positiv bewertet werden, als fieberhafte Erwartung einer Veränderung der bestehenden Verhältnisse.

Das Aufgreifen zeitloser, echter Werte – wie das Werk von Shakespeare – wird von schmerzlicher Ironie begleitet. Die Sonne, seit jeher Symbol des aufgeklärten Bewusstseins (und hier durch die Nebeneinanderstellung mit dem Wort „fieber“ als eine andere – diesmal eindeutig positive – Quelle der Hitze dargestellt), will sich aus dieser Welt „heraushalten“ und „rezitiert Shakespeare.“ Die Literatur wird als einzige Möglichkeit gesehen, das Bewusstsein zu bewahren.

Das erste Zitat, das einem in den Sinn kommt, wenn von Shakespeare die Rede ist, ist das berühmte „Sein oder nicht sein“ aus *Hamlet*. Die Identitätsneurosen und die Entscheidungs- und Handlungsschwäche, die den dänischen Prinzen charakterisieren, können leicht auf einen, sich fürs Gehen oder Bleiben nicht entscheiden könnenden Rumäniendeutschen übertragen werden.

Diese Zeile lässt jedoch auch eine weitere Interpretation zu. Der Leser, der die politischen Geschehnisse der 90er Jahre kennt, kann in diesen Zeilen eine Anspielung auf den rumänischen Schauspieler Ion Caramitru entdecken, den bedeutendsten Hamlet-Darsteller der Zeit, der zugleich im politischen Leben der Nachwendezeit eine bedeutende Rolle spielte.

Dazu soll ein kleiner Exkurs erfolgen: Ion Caramitru war einer der vielen ehemaligen Dissidenten (wie Mircea Dinescu, Ana Blandiana, Géza Domokos oder Éva Cs. Gyimesi), die zuerst als begeisterte Revolutionäre schon in den ersten Revolutionstagen zu Mitgliedern der *Front zur Nationalen Rettung* wurden und Anhänger

des neuen Staatspräsidenten Ion Iliescu waren, die aber schnell erkannt haben, dass die neue Partei eine nach alten Strukturen funktionierende schein-demokratische Gruppierung altkommunistischer Menschen ist. So wandten sich diese Intellektuellen (vor allem Künstler, Schriftsteller, Schauspieler) bald von Iliescu und von der neuen Regierung ab.²⁹⁸ Caramitru zog sich aus dem politischen Leben zurück und widmete sich dem Theater. Erst 1996, nach dem Regierungswechsel, kehrte er wieder in die Politik zurück und wurde Kultusminister Rumäniens. Als Hamlet-Darsteller ist er einer der bekanntesten und verehrtesten Schauspieler auch außerhalb der Grenzen Rumäniens: 2006 wurde er vom Leiter der britischen *Royal Shakespeare Company* als einer der besten Hamlet-Darsteller aller Zeiten gelobt.²⁹⁹ Andere Theaterkritiker wie Matt Wolf erkennen die Bedeutung von Caramitru für das Shakespeare-Theater und betonen lobend, dass in der Interpretation des Schauspielers ein Bild der aktuellen politischen Verhältnissen entsteht: „The Ion Caramitru *Hamlet* from Romania [...] [is] „as much about forbidding and repressive regimes as about depressive individuals.“³⁰⁰ Der Schauspieler selbst sagt rückblickend: „Hamletul jucat de mine a fost disident.“³⁰¹

Insofern sind im Gedicht die Parallele sowie die Anspielung auf die Person Iliescu bzw. Caramitru und darüber hinaus auf das Schicksal bzw. die Rolle der Künstler in einer chaotischen Zeit leicht nachzuvollziehen. Er „hält sich raus“ und „rezitiert Shakespeare“. Die Kunst wird als alleiniger Wert akzeptiert, als mögliche Flucht aus dieser beengenden Welt. Auf die eigene Person bezogen identifiziert sich Hodjak mit der Rolle des beobachtenden Künstlers und konstruiert damit seine künstlerische Identität, aber auch die Identität eines, einer schwindenden Minderheit angehörenden, zur Wahl gestellten „Rumäniendeutschen“.

Bis zu diesem Punkt ist der Rhythmus des Gedichts fließend (auch wenn die Frage „was steckt drin?“ das hektische *Parlando* ein wenig unterbricht), doch dann wird ein Punkt gesetzt, der der distanzierten Aufzählung der Bilder ein Ende setzt. Der Ton wird persönlicher, die Botschaft eindeutiger.

²⁹⁸ Stoica, Stan: *România 1989-2002: o istorie cronologică*. [Rumänien 1989-2002: Eine chronologische Geschichte.] București: Editura Meronia 2002, S. 21.

²⁹⁹ Vgl. Boyd, Michael: *Prince among Hamlets*. In: *The Times*, 18. 02. 2006.

³⁰⁰ In: Wolf, Matt: *A Year of the Hamlets. Three European directors plumb the tragedy's limitless possibilities*. In: *Theatre Communications Group*. Im Internet unter: <http://www.tcg.org/publications/at/2001/hamlets.cfm>. [Zugriff: 11.02.2011.]

³⁰¹ „Der von mir dargestellte Hamlet war Dissident“ [Übersetzung der Verfasserin]. In: Morariu, Mircea: *Cu Ion Caramitru de la Hamlet la Hamlet si mai departe*. [Mit Ion Caramitru von Hamlet zu Hamlet und weiter.] Bucuresti: Editura Fundatia Culturala Camil Petrescu 2009, S. 54.

Die einzige direkte Aussage des Gedichts – eigentlich eine Selbstanrede des Dichters – spielt die Rolle eines inneren Antriebs, der das Individuum dazu bewegen soll, den eigenen Träumen und Wunschvorstellungen zu folgen, auch wenn deren Erfüllung in Frage gestellt wird: „junge, denkst du, / vergeblich ist bloß, was man / zu tun unterläßt“. Dieser Leitsatz verleiht dem Individuum den Mut, über sein eigenes Dasein zu entscheiden. Auch die Anredeform „junge“ weist einerseits auf eine gewisse Unreife, aber auch auf die Möglichkeit eines Neuanfangs. Angst vor der Entscheidung und Mut zum Aufbrechen mischen sich in dieser Zeile und unterstreichen die innere Krise des lyrischen Ich. Zu erwähnen ist, dass dieser Satz die wortwörtliche Übernahme einer Passage aus Hodjaks *Geschichten um Stanislaus* ist.³⁰²

Es scheint, als fordere der Dichter zum Auswandern auf: „also / fahr nach Bonn“, doch unmittelbar darauf folgt die ernüchternde und ironische Warnung: „auf / den andern Balkan.“ Skepsis und Resignation klingen aus diesen Zeilen. Denn die andere Hauptstadt (zur Zeit der Entstehung des Gedichts noch Bonn) ist genauso „balkanisch“ und bietet einem auch keine Heimat: Überall ist man fremd, die Auswanderung kann auch nicht als erlösende Perspektive gesehen werden.

Es muss betont werden, dass der Begriff *Balkan* sich eindeutig nicht auf die geographische Region bezieht, sondern auf eine Mentalität, auf das Lebensgefühl, das die Identität der hier Lebenden prägt und vor allem negative Assoziationen und stereotypische Vorurteile hervorruft: Korruption, Undiszipliniertheit und Anspruchslosigkeit, aber auch Nonchalance und eine gewisse Jovialität und Lockerheit werden mit diesem Wort verbunden. *Balkan* steht weiterhin für ethnische, sprachliche, religiöse Vielfalt, aber auch für ethnische, sprachliche, religiöse Krisen. Bonn wird also nicht so sehr als geistige Hauptstadt und politisches Zentrum Deutschlands gesehen, sondern vor allem als *melting pot* von Kulturen aus aller Welt. Zugleich wird auch auf den Werteverlust und das Verfallen dieser Welt hingedeutet, die nicht besser ist, als die, die man verlassen wird.³⁰³

Das Bild des Balkans ist auch in anderen Werken von Hodjak präsent und steht symbolisch für das auch in dem vorliegenden Gedicht anzutreffende „Dazwischengefühl“, für die Ambivalenz und Widersprüchlichkeit der Region und der Gefühle, die damit verknüpft sind: Dekadenz, Resignation, Trauer und Laxheit, aber auch ein problemloses

³⁰² Hodjak, Franz: *Geschichten um Stanislaus*. In: ders.: *Sonderangebot*. Bukarest: Kriterion 1992, S. 47.

³⁰³ Mit dem „Balkanismus“ als Kulturphänomen beschäftigt sich zum Beispiel der Literaturwissenschaftler Mircea Muthu. Vgl. Muthu, Mircea: *Balkanismul literar românesc. Balcanitate și balcanism. [Rumänischer literarischer Balkanismus. Balkanität und Balkanismus.]* Cluj-Napoca: Dacia 2002.

Akzeptieren des Schicksals und eine überzeugende Lebensbejahung sind charakteristisch. Als Beispiel soll hier ein Absatz aus dem Roman *Grenzsteine* dienen:

Die Fassaden der Villen wirkten verkommen, da und dort war der Putz abgefallen, voll von Sprüngen und Rissen, und auch sonst war ihre Farbe dem Smog der Stadt überlassen. Nicht, daß die Bewohner kein Geld gehabt hätten, die Fassaden instand zu halten. Nein, es war vielmehr ein Zeichen des Balkans. Niemand hier versuchte, durch tadellose Fassaden beweisen zu wollen, es sei alles in Ordnung und die Ordnung funktionierte. Harald Frank mochte diese balkanischen Fassaden ohne Korrektheit der Vortäuschung. Sie waren der ehrliche Ausdruck einer Befindlichkeit. Schmerz war in diesen Fassaden, aber auch viel Freude, ungetrübte und getrübte, Betrug und Ohnmacht, Mysterium und Nüchternheit, Gelassenheit und ernster Witz, Trauer und Dekadenz, der gesunde Glaube, was nicht funktionieren kann, wird niemals funktionieren, doch deshalb steht die Welt nicht still.³⁰⁴

Der Zerrissenheit der Welt und die Unmöglichkeit einer Heimatfindung auf der inhaltlichen Ebene entspricht auf formaler Ebene eine sprachliche Hermetik. Die Sprachökonomie erfolgt durch das bloße Benennen der Dinge, durch den sparsamen Umgang mit schmückenden Beiwörtern. Auch der Rhythmus des Gedichts wird vom Inhalt diktiert: Reimlose, freie, unregelmäßige Rhythmen können als Indiz eines unruhigen, spannungsbeladenen innerlichen Konflikts gewertet werden.

Auffällig ist die subtile Alliteration: Die Wörter, die auf der inhaltlichen Ebene des Gedichts im stärksten Maße bedeutungstragend sind (bahnhof – Bukarest – Bonn – Balkan) gewinnen dadurch besonderes Gewicht.

Die Struktur des Gedichts ist eine gebrochene, auch wenn der auf den ersten Blick vollständig symmetrische Aufbau des Gedichts darüber hinwegtäuscht, denn es ist in acht Zweizeiler gegliedert. So unterscheidet sich das Gedicht von einem Prosatext in seinem Äußeren lediglich durch die stropfenähnliche Gliederung und die beinahe gleich langen Zeilen. Doch diese Zeilen fließen ineinander, man kann bemerken, dass die einzelnen Bilder und Aussagen nicht in einem einzigen Doppelvers enthalten sind, sondern immer in der nächsten Zeile weitergeführt werden.

Der Titel des Gedichts ist stark symbolträchtig: Das Wort „bahnhof“ steht für Ankunft und Abfahrt, für Vorläufigkeit; der Bahnhof ist Ort der ständigen Veränderung, des zufälligen Aufeinandertreffens verschiedener Welten – und im Falle von Bukarest kommt noch eine weitere Bedeutung hinzu: Der Nordbahnhof von Bukarest ist ein Ort des

³⁰⁴ Hodjak, Franz: *Grenzsteine*, S. 15.

Aufeinandertreffens zweier Kulturen, der westlichen und der östlichen. Von hier führen alle internationalen Züge ab – sowohl nach Westen als auch Richtung Osten. In diesem Sinne bewegt sich der Dichter nicht nur topographisch zwischen Ost und West (zwischen Rumänien und Deutschland), sondern er bringt diese zwei Welten auf einen gemeinsamen Nenner, was ihm aber nicht ermöglicht, eine Heimat bzw. eine Identität zu finden. Insofern wird der Bukarester Bahnhof zur Allegorie der Heimat- und Identitätssuche. Der Titel des Gedichts deutet demnach auf das Weggehen und Zurückkommen und ist zugleich eine Kritik sowohl am Weggehen als auch am Bleiben. Der Dichter sieht die Ursache der Einsamkeit darin, dass man sich überall im Grenzgebiet, in einem ständigen Dazwischen befindet, egal, wohin man geht – wobei nicht so sehr eine geographische, sondern eher eine transzendente Heimatlosigkeit dargestellt wird.

Eine weitere Bemerkung hinsichtlich der Architektur des Gedichts betrifft den Rahmen: Das erste Wort des Titels, somit des Gedichts ist „nordbahnhof“, während als Schlusswort „Balkan“ steht. Es ist also ein Oszillieren nicht nur zwischen Ost und West, sondern auch zwischen Nord und Süd. Damit wird der gedankliche Rahmen des Gedichts gebildet, welcher der auf den ersten Blick chaotischen Struktur eine gewisse Ordnung verleiht und von der hohen künstlerischen Präzision Hodjaks zeugt. Somit geht die Struktur mit dem Inhalt des Gedichts einher und verstärkt die Zweischneidigkeit der Gefühle, die man dem Weggehen gegenüberstellt: Es ist zugleich Freude (das Versprechen neuer Perspektiven) und Schmerz (das Hinterlassen des alten Lebens, der Landschaft, der sächsischen Kultur).

Die erste Lektüre des Gedichts vermittelt den Eindruck von Chaos und dichterischer Willkür, doch wenn man den Text näher betrachtet, öffnet er sich dem Leser und entpuppt sich als bewusst strukturiertes Werk. Das spricht für künstlerische Disziplin und sichere Handhabung poetischer Mittel. Aber zugleich zeigt es auch den noch nicht überwundenen Zwang zur Selbstzensur, obwohl Hodjak das Gedicht nach 1989 geschrieben hat.

Die Zensur bestand weiterhin im Kopf, die alten verinnerlichten Zensurmechanismen funktionieren noch. Die Selbstzensur denkt und schreibt mit, sie erzeugt eine spezifische Schreibart, deshalb sind die in der Zeit nach der Wende entstandenen Texte Hodjaks weiterhin chiffriert und rechnen mit der Komplizenschaft und dem Verstandesvermögen des Lesers. Er spielt mit der Mehrdeutigkeit der Wörter, mit

Humor und beißender Ironie beschreibt er seine Dazwischenposition und sein Außenseitertum und er besteht auch beharrlich darauf. Kein Wunder, dass diese Gedichte für den Leser aus Deutschland schwer zu verstehen sind. So ist es auch zu erklären, warum sie auf kein nennenswertes Echo stießen. Erst in den neueren Gedichten kann man ein „Aufatmen“ spüren, und obwohl die Texte weiterhin mehrdeutig und symbolreich sind und viel Spielraum für Interpretationsmöglichkeiten bieten, ist die Botschaft direkter und leichter zu entschlüsseln.

4.4.2. *Ankunft Konjunktiv* (1997)

In dem 1997 erschienenen Gedichtband *Ankunft Konjunktiv*, der ebenso wie der Band *Landverlust*, neben neuen Gedichten auch einige ältere, in Rumänien entstandene Texte enthält, kreist die Thematik weiter um existentielle Fragen wie Tod, Zukunft, Heimat – aber vor allem (worauf der Titel schon anspielt) um die Unfähigkeit, sich mit der Ankunft abzufinden.

Den Titel des Bandes entlehnt Hodjak von zwei Gedichten: Das eine Gedicht ist *Zigeunerin*, das von dem Problem des Zwischendaseins, einem häufig anzutreffenden Motiv dieser Gedichte handelt:

[...] Wo der Weg begann, wußte
sie, wo er enden wird, auch. Dazwischen

liegt das Ziel, von dem sie wußte, daß man
dort, bestenfalls,

ankommt im Konjunktiv³⁰⁵

Diese konditionelle Ankunft (im Konjunktiv eben) wird in *Der andere Schaffner* ebenfalls behandelt. Resigniert und in nüchternem Ton erinnert der Autor den Leser daran, dass man sich bestenfalls nur mit der Möglichkeit einer Ankunft zufriedenstellen kann: „In wenigen Minuten, verkündet er schließlich, // erreichen wir den Konjunktiv. Hier endet der Zug. / Bitte alle aussteigen.“³⁰⁶ Der Heimatlose, der die alte, von Siebenbürgen geprägte Identität als Gepäck mitnimmt, will diese weder abgeben noch behalten – aber er will auch keine

³⁰⁵ Hodjak, Franz: *Zigeunerin*. In: ders.: *Ankunft Konjunktiv*, S. 74.

³⁰⁶ Hodjak, Franz: *Der andere Schaffner*. In: ders.: *Ankunft Konjunktiv*, S. 46.

neue („bundesdeutsche“) Identität annehmen. Er versucht auch in seiner Identitätsauffassung neutral zu bleiben und diese Neutralität, die Freiheit der Identitäts- und Heimatlosigkeit, dieser „schrumpfende Zwischenraum“, wo selbst die Vogellaute „weder Ankunft kennen / noch Flucht“,³⁰⁷ wird schließlich zur eigenen Selbstbestimmung.

Den Dichter und den Menschen Franz Hodjak charakterisiert trefflich die angeeignete Identität eines Vagantendichters, eines „rumäniendeutschen Türken“, eines gescheiterten Prometheus, eines Narren. Die Seele „zirpt“ „in einer für ewig gespaltenen Brust“³⁰⁸ und in *Liebes Sonett*, in dem die Anspielung auf Goethes Faust und dessen berühmte Worte „Zwei Seelen wohnen, ach, in meiner Brust!“³⁰⁹ nicht zu übersehen ist, wird die innere Zerrissenheit und Gespaltenheit, aber auch die bewusst akzeptierte Narrenidentität des Dichters deutlich: „Zwei Narren wohnen, ach, in meiner Brust.“

Reisen, ohne an die Ankunft zu denken, bedeutet Freiheit. Im Gedicht *Ort* wird das folgendermaßen formuliert: „Wer mit // irgendeinem Vorsatz / die Reise antritt, kommt / nie in der Freiheit / an, sondern in der Schöpfung.“³¹⁰ Die Freiheit, eines der zentralen Themen im hodjakschen Œuvre, wird in diesem Band auch wiederholt behandelt. In dem Gedicht *Das kleine Testament*, dessen Titel an Villon erinnert, wird Siebenbürgen, die „Gebär / Mutter“ heraufbeschworen; wobei die Trennung des Wortes *Gebärmutter* einerseits auf die stiefmütterliche kollektive Geschichte, andererseits auf die Zersplitterung der eigenen Identität hinweist. Dieses Land, das „mich in eine seltsame / Freiheit entließ, wo Stacheldraht / mich sehn lehrte, und was dahinter / war, schielen“,³¹¹ kann nicht als Heimat betrachtet werden.

Die Zersplitterung der Existenz führt zur Unruhe, das Motiv der Grenze und des Zwischen-den-Grenzen-Lebens wird in mehreren Gedichten zum Inhalt: „[...] das dich spaltet, / das Grenzgebiet, kennt // keinen Frieden, nur / Unterschiede“³¹² behauptet der Dichter. Es wird eine Welt dargestellt, in der die Grenze zum Symbol der Abgesperrtheit, der Unfreiheit wird, wobei die Anspielung auf die kommunistische Machtübernahme im Jahre 1945 deutlich erkennbar ist: „Und / irgendwann waren die Grenzen größer // als jedes Land, und im Haupt Christi / steckte ein roter Stern.“³¹³

³⁰⁷ Hodjak, Franz: *Morgenstück*. In: ders.: *Ankunft Konjunktiv*, S. 22.

³⁰⁸ Hodjak, Franz: *Oneiromantisches Gedicht*. In: ders.: *Ankunft Konjunktiv*, S. 75.

³⁰⁹ Johann Wolfgang von Goethe: Faust I. Teil, Vers 1112.

³¹⁰ Hodjak, Franz: *Ort*. In: ders.: *Ankunft Konjunktiv*, S. 65.

³¹¹ Hodjak, Franz: *Das kleine Testament*. In: ders.: *Ankunft Konjunktiv*, S. 85.

³¹² Hodjak, Franz: *Gedicht mit Primeln*. In: ders.: *Ankunft Konjunktiv*, S. 44.

³¹³ Hodjak, Franz: *März 45*. In: ders.: *Ankunft Konjunktiv*, S. 40.

Christliche Anspielungen sind in den Gedichten dieses Gedichtbandes häufig anzutreffen. Schutzengel treten auf, ein Motiv, das später, in dem Band *Die Faszination eines Tages, den es nicht gibt* verstärkt präsent ist. Wie in dem dichterischen Werk Hodjaks die religiöse Problematik schon immer mit skeptischem und ironischem Ton behandelt wird, so werden auch seine Schutzengel aus einer eigenartigen Perspektive dargestellt, sie erscheinen als ihre eigenen Parodien: Sie „träumen in Mülltonnen“,³¹⁴ sind hilflos und selbst der Welt ausgeliefert. „Die Schutzengel, allmählich, / verlassen uns / – sie haben mit sich selbst genug zu tun“³¹⁵ – lautet die bittere Erkenntnis. Es folgt eine sachliche Auflistung dieser Schutzengel, die den hilflosen Menschen des ausgehenden 20. Jahrhunderts besser ähneln als sich selbst: Einige „geben schnell noch ein Interview“, andere würden auswandern, doch sie „wissen nicht, wohin, weil alle Gegenden / überfüllt sind von Schutzengeln“,³¹⁶ wieder andere begingen Selbstmord, „wenn sie nicht wüssten, Schutzengel sind unsterblich.“ Dieses Motiv finden wir auch im Gedicht *Hundshitze* wieder, in dem der „rabenschwarze Humor eines verzweifelten Spötters“³¹⁷ dem Gedicht einen eigenartigen Grundton gibt:

Selbst die Pistolen
der Schutzengel, mit denen sie sich
die rettende Kugel

durch den Kopf jagen wollen, gehn
nicht los³¹⁸

Die Schutzengel werden entmystifiziert, sie erscheinen nicht als himmlische Wesen, die die Menschen schützen, sondern wie gescheiterte, hilfsbedürftige, manchmal sogar Angst einflößende, karikierte Projektionen des menschlichen Bewusstseins: „Die Wahrsagerin, unten, in den dunklen Blicken / des Deltas, hatte schon immer gewarnt / vor Schutzengeln.“³¹⁹ Und doch braucht der Dichter einen Schutzengel, allerdings einen „Schutzengel, der mich / nicht belästigt.“³²⁰ Vom Glauben kann man verrückt werden, ist

³¹⁴ Hodjak, Franz: *Treppengedicht*. In: ders.: *Ankunft Konjunktiv*, S. 8.

³¹⁵ Hodjak, Franz: *Bericht zur Lage*. In: ders.: *Ankunft Konjunktiv*, S. 78.

³¹⁶ Ebenda, S. 79.

³¹⁷ Motzan, Peter: *Von der Aneignung zur Abwendung. Der intertextuelle Dialog der rumäniendeutschen Lyrik mit Bertolt Brecht*. In: Szász Ferenc – Kurdi Imre (Hg.): *Im Dienste der Auslandsgermanistik. Festschrift für Professor Dr. Dr. h. c. Antal Mádl zum 70. Geburtstag*. Budapest: ELTE Germanistisches Institut 1999 [= *Budapester Beiträge zur Germanistik* 34], S.139-165, hier S. 160.

³¹⁸ Hodjak, Franz: *Hundshitze*. In: ders.: *Ankunft Konjunktiv*, S. 11.

³¹⁹ Hodjak, Franz: *Donaudelta*. In: ders.: *Ankunft Konjunktiv*, S. 42.

³²⁰ Hodjak, Franz: *Was ich gerade brauch*. In: ders.: *Ankunft Konjunktiv*, S. 48.

Hodjak der Meinung und argumentiert: „Verrückt / wurde er, weil er einen Glauben hatte, an / dem er festhielt.“³²¹ Das ewige Leben oder das Leben nach dem Tod wird auch als Fluch empfunden. Das Gedicht *Rastcafé. Minden* endet mit einem spannenden Paradoxon:

Nur: der Tod ist kein Desaster,
außer wir überleben ihn.³²²

In diesem Zusammenhang ist im Gedicht *Die Kartoffeleesser* eine weitere paradoxe Aussage zu finden: „und das Licht, das / von Gott kommt, wird immer dunkler.“³²³ Diese verkehrte und dekadente Religiosität ist auch in den Gedichten anzutreffen, in denen Hodjak die griechische Mythologie wachruft. Die Gestalten der griechischen Mythologie, vor allem Prometheus, „dieser absolute Narr“,³²⁴ in dessen Geste „das typische Gehabe, das Prominenten / eigen ist“³²⁵ zu erkennen ist und Charon, dem vorgeworfen wird, dass er den Styx ruiniert hat, denn er „wechselte zur Konkurrenz“,³²⁶ werden auch demystifiziert. Der kaukasische Felsen erscheint auch als symbolischer Ort der Heimatlosen.

Der Gedichtband *Ankunft Konjunktiv* umkreist dieselbe Problematik, die Hodjak in seinem 1995 erschienenen Roman *Grenzsteine* in grotesk-ironischer Weise behandelt: das Nicht-Ankommen, das vergebliche Streben nach Freiheit, die Heimat- und Zukunftslosigkeit. Michael Neumann bemerkt sehr treffend, dass der Schluss des Romans *Grenzsteine* als Synonym für *Ankunft Konjunktiv* gesehen werden kann.³²⁷ Der Roman endet mit dem Satz: „Zum ersten Mal in seinem Leben träumte Harald Frank abstrakt. Harald Frank träumte einen großen weißen Flecken und von einer Zeit, die nicht kommt und nicht geht.“³²⁸ Der Protagonist des Romans, der zum „Ersten verhandelnden Zeltstaatlichen Rat“ eines absurden und fiktiven Staates ernannt wird, kann im Gedicht *Der andere Schaffner* erkannt werden, in dem es heißt: „Er hatte genügend Angebote, sogar Absurdistan / oder Prometheus oder die arme Grille / wollten ihn zum Botschafter ernennen.“³²⁹ Und die Zigeunerin in dem gleichnamigen Gedicht erinnert stark an Pira, eine der Gestalten aus dem Roman.

³²¹ Hodjak, Franz: *Hommage*. In: ders.: *Ankunft Konjunktiv*, S. 39.

³²² Hodjak, Franz: *Rastcafé. Minden*. In: ders.: *Ankunft Konjunktiv*, S. 7.

³²³ Hodjak, Franz: *Die Kartoffeleesser*. In: ders.: *Ankunft Konjunktiv*, S. 9.

³²⁴ Hodjak, Franz: *Heines Stimme*. In: ders.: *Ankunft Konjunktiv*, S. 59.

³²⁵ Hodjak, Franz: *Poem*. In: ders.: *Ankunft Konjunktiv*, S. 27.

³²⁶ Hodjak, Franz: *Höhenflug*. In: ders.: *Ankunft Konjunktiv*, S. 28.

³²⁷ Vgl. Neumann, Michael: „*ich dreh das Licht aus und verschluck die Schlüssel*“. *Ein Gespräch mit Franz Hodjak*. In: *Kassandra. Literaturen*, 05.11.1998.

³²⁸ Hodjak, Franz: *Grenzsteine*, S. 199.

³²⁹ Hodjak, Franz: *Der andere Schaffner*. In: ders.: *Ankunft Konjunktiv*, S. 46.

Das Gedicht *Volkslied* ist als dadaistisches Spiel zu betrachten. Die Zeilen „i ate n buktn fa“, „fa buktn n ate i“, „ma gam ba e la“³³⁰ erinnern an die kreativen Sprachspiele Oskar Pastiors, die „die Nähe zum Nonsens nicht scheuen.“³³¹ Das Gedicht *Sprachmanöver* ist eine Hommage an die Dichter der vom Dadaismus geprägten experimentellen Lyrik. Tristan Tzara, Hugo Ball, Ernst Jandl, Eugen Gomringer, Hans (Jean) Arp und Oskar Pastior werden heraufbeschworen:

Man muß schon hugo ballen
um Tante Mnitza abzuschallen

und will man mit Tante Mnitza anbandeln
muß man sich bejandeln

und sich pastioren
bis über beide Ohren

und gomringern
mit dem rechten Daumen mit dem Rest von Fingern

und tristan tzarandern
um das Mnitzagefühl zu unterwandern

hans jean arpen muß man immerfort
bis zum Gehnichts mehr der eigentliche Ort

Man muß Tante Mnitza streng in Sprache einbinden
bis Tante Mnitza sich zu erkennen gibt

grenzüberschreitend von vorn
von hinten³³²

Zu der Frage nach den Bestimmungen einer „postmodernen“ Identität muss gesagt werden, dass bei Hodjak die Motive des Sichentziehens, der Heimatlosigkeit, des Nichtankommens, der Verweigerung fester Bedeutungen dominieren, also vor allem negative Bestimmungen, die die Frage aufwerfen, ob die beschriebene postmoderne Identität nicht einfach eine Identitätslosigkeit im modernen Sinn darstellt. Aber es gibt

³³⁰ Hodjak, Franz: *Volkslied*. In: ders.: *Ankunft Konjunktiv*, S. 62.

³³¹ S. Betten, Anne: *Entwicklungen und Formen der deutschen Literatursprache nach 1945*. In: Besch, Werner – Betten, Anne – Reichmann, Oskar u.a. (Hg.): *Sprachgeschichte. Ein Handbuch zur Geschichte der deutschen Sprache und ihrer Erforschung*. 4. Teilband. Berlin – New York: de Gruyter 2004, S. 3117-3159, hier S. 3151.

³³² Hodjak, Franz: *Sprachmanöver*. In: ders.: *Ankunft Konjunktiv*, S. 72.

durchaus auch positive Identitäts-Bestimmungen: Solch ein positiver Aspekt liegt im „Spiel“ (Sprachspiel, Formenspiel, Spiel mit Identitäten), das einerseits als typisch für die Postmoderne gelten kann und andererseits – seit Schiller – eine sowohl ästhetisch als auch anthropologisch besetzte Kategorie darstellt. In diesem Sinne scheint das Gedicht *Unterwegs* in mehrfacher Hinsicht programmatisch für die Identitätsproblematik Hodjaks.

4.4.2.1. Das Spiel mit der Sprache. Das Gedicht *Unterwegs*

Das Gedicht *Unterwegs* schließt den Band *Ankunft Konjunktiv* ab und fasst als Fazit zusammen, was der Dichter tun kann, um dem Gefühl des Zwischendaseins, der „Ankunft Konjunktiv“ zu entgehen: das Spielen. Das Spielen, vor allem mit der Sprache, in der Sprache.

Unterwegs

Solange du nicht ankommst,
ist die Freiheit bitter. Doch
du kannst, unterwegs, endlos spielen

mit den Dingen, sie davon trennen, was
sie benennt. Die Bedeutung, zum
Beispiel, der Tür, ist irrelevant, egal

wohin sie führt. Nur dein Überraschtsein
kann ihr Sinn geben.³³³

Der Text wird von einem Temporalsatz durch die Konjunktion „solange“ eingeleitet, die eine Gleichzeitigkeit zweier Handlungen ausdrückt: Die Abfahrt ist erfolgt, doch die Ankunft zögert sich hinaus. Das Gewicht liegt in dieser „Zwischenphase“, in der sich die lyrische Instanz befindet. Das unterstützen sowohl der Titel als auch die Wortwahl, wodurch eine Art Prozesshaftigkeit ausgedrückt wird, die Instabilität und Orientierungslosigkeit verdeutlicht.

Die Personal- bzw. Possessivpronomina „du“ und „dein“ weisen auf einen direkten Rezipienten hin, den man auch als das lyrische Ich betrachten kann. In diesem Sinne ist das Gedicht eine von Hodjak oft praktizierte lyrische Selbstanrede, eine Form der Dialogisierung des lyrischen Monologs, bei der sich das lyrische Ich mit „Du“ anspricht.

³³³ Hodjak, Franz: *Unterwegs*. In: ders.: *Ankunft Konjunktiv*, S. 87.

Das Auftreten eines lyrischen Du verleiht dem Gedicht andererseits einen moralisierend-didaktischen Charakter.

Hodjaks Vorliebe für das Paradoxe verrät das Oxymoron „ist die Freiheit bitter“, das als Hauptaussage des Gedichts verstanden werden kann. Dadurch wird die Unfähigkeit betont, die lang ersehnte Freiheit zu genießen – obwohl man sich frei bewegen kann und die Grenzen („Tür“) offen stehen. Die Bedingung der Freiheit ist die Ankunft („solange du nicht ankommst“), doch diese erfolgt nie – darauf bezieht sich das Adverb „endlos“. Die im Titel bezeichnete Lage, der „Unterwegs“-Zustand kann als eine Art Intermezzo verstanden werden, was auch durch die Kommasetzung betont wird („du kannst, unterwegs, endlos spielen“) – doch dieses Intermezzo, der Übergangszustand hört nie auf, er wird zum Hauptmerkmal des ganzen menschlichen Daseins. Diese Idee kann sowohl mit der Unsicherheit als typisch postmoderner Welterfahrung (Relativierung der Werte und der Wirklichkeit, Unerkennbarkeit der Welt), als auch mit den konkreten Erfahrungen Franz Hodjaks im Zusammenhang stehen.

Das Gedicht setzt mit einem Vorschlag fort, der von der Konjunktion „doch“ eingeleitet wird und Hoffnung weckt. Es wird auf eine mögliche Option hingewiesen, was man „unterwegs“ machen kann. Das Spiel mit den „Dingen“ bzw. das Sprachspiel scheint die empfehlenswerte Beschäftigung unter diesen Umständen zu sein, wo kein Ende in Sicht ist. So wird die Sprache – wie im Falle vieler anderen modernen und postmodernen Autoren – zum Gegenstand des Spiels. Das Spiel würde die Intermezzo-Lücke füllen, wenn dieser Zustand nicht konstant wäre, aber hier bedeutet es viel mehr als eine Ergänzungshandlung, es wird wesentlich, sogar fast sakral („endlos spielen“). Das Spielen wird im Sinne von Schöpfung, Experimentieren, Erforschen, Nachdenken verstanden; man soll den „Dingen“ die konkrete, konventionelle Bedeutung entreißen, neue Standpunkte finden, die Welt aus einer neuen Perspektive in einer spielerischen Art beobachten. Dieses Spiel drückt aus, dass die sprachlichen Zeichen bestimmte Gegenstände der Welt zufällig bezeichnen, und deswegen kann die Sprache kein perfektes Mittel zur Erkenntnis sein.

Die Idee, dass wir der Sprache nicht vertrauen können, dass die Wörter (die Zeichen) nicht identisch mit dem Bezeichneten sind, dass Misstrauen gegenüber der Sprache als Erkenntnisinstrument dient, wird in der Kunst und Literatur der Moderne und Postmoderne häufig thematisiert. Das Grundproblem des dichterischen Schaffens ist das Scheitern und die Ohnmacht der Sprache bzw. die Unmöglichkeit, die „Dinge“ „beim

namen“ zu nennen. Dieser Gedanke ist uns auch aus einem früheren Gedicht bekannt:

das was wir
nicht beim namen, sondern vorsichtig
regen nennen³³⁴

Das Spiel wird letztendlich ein Weg zur Wahrheit, es schafft eine neue Welt, in der die „Dinge“ unabhängig von unsicheren Zeichen existieren und neu entdeckt werden sollten. In der „alten“ Welt entspricht jedem Gegenstand ein konventionelles Zeichen, während in der „neuen“ Welt die Freiheit der Bedeutungswahl entscheidend ist. Der Spielraum der Sprache ist „endlos“, die Freiheit kann also auch nur auf dieser Ebene – auf der der Sprache – erfolgen. Das Wort „endlos“ ruft positive Assoziationen hervor und deutet darauf hin, dass das Loslösen von der Sprache nicht als Krise empfunden wird, also nicht als Verlust, wie das zu Beginn der Moderne verstanden und empfunden wurde, sondern im Sinne einer postmodernen Ästhetik. Diese Aussage wird auch vom „Überraschtsein“ unterstützt, das wiederum positiv gemeint ist, als Zustand eines hoffnungsvollen Wartens.

Das Spannungsverhältnis im Gedicht wächst aus einem unauflösbaren Paradoxon: Der Dichter sucht unmittelbaren, direkten Kontakt mit den Dingen, will sich also aus dem beengenden Korsett der Sprache befreien und möchte sie ausklammern, andererseits hat er nur die Sprache als Mittel, um mit den Dingen zu spielen. Auch das Spiel wird von diesen zwei Elementen ermöglicht: den Dingen selbst, die die Textinstanz beschreibt, und der Sprache, von der sie sich trennen will. Sie operiert mit der Sprache, und zugleich reißt sie sich von ihr los.

Die literarische Auseinandersetzung mit dem Ungenügen der Sprache, die Wahrheit zu benennen, ist nicht neu. Die Ohnmacht der Sprache ist ein alter dichterischer Topos, dessen literarische Tradition bis zu den Sophisten zurückgeführt werden kann.³³⁵ In der deutschen Literatur haben bereits im 18. Jahrhundert Heinrich von Kleist und Goethe die Sprachkrise thematisiert. Sprachskeptische Ansätze finden wir in den Dramen und in den Briefen von Kleist und bei Goethe in den *Maximen und Reflexionen* bzw. in den Romanen *Die Wahlverwandtschaften* und *Wilhelm Meisters Wanderjahre*. Damit nehmen die beiden Dichter die Sprachkrise und Sprachskepsis der Jahrhundertwende (1900) vorweg.

³³⁴ Hodjak, Franz: *Eintragung ins Tagebuch*. In: ders.: *mit Polly Knall spricht man über selbstverständliche dinge als wären sie selbstverständlich*, S. 43.

³³⁵ Die Diskussionen über die Sprache reichen von den Sophisten über Herder, Humboldt, Schopenhauer und Nietzsche, Mauthner, Hofmannsthal, Rilke bis zu Saussure und Levi Strauss und den postmodernen Ästhetiken von Derrida, Lacan oder Lyotard.

Kleists sog. Sprachskepsis-Briefe an seine Halbschwester Ulrike vom 12. November 1799 bzw. vom 05. Februar 1801, in denen er über die Sprachnot klagt und erkennt, dass die Sprache nicht dazu taugt, sein Innerstes auszudrücken („was sie uns giebt sind nur zerrissene Bruchstücke“³³⁶), zeugen davon, dass bei ihm bereits die Sprachskepsis mit der Identitätsproblematik eng verbunden ist.

Mit der Sprachkrise ist auch in der Moderne die Ich-Krise eng verbunden: Der Beginn einer dichterischen Krise bzw. einer Identitätskrise des modernen Menschen um 1900 wird von dem „aufkommenden Zweifel an der Tauglichkeit der Sprache, die Wirklichkeit adäquat wiederzugeben“,³³⁷ eingeleitet. In diesem Zusammenhang behauptet Magdolna Orosz in ihrem Aufsatz *Hieroglyphe – Sprachkrise – Sprachspiel*:

Die Brüchigkeit der Beziehung zwischen sprachlichen Zeichen und ihren Bezeichneten, zwischen Sprache und Welt, Subjekt und Objekt wird um die Jahrhundertwende auf verschiedenen Gebieten und in unterschiedlichen Formen besonders intensiv erlebt und zum Ausdruck gebracht.³³⁸

Friedrich Nietzsches Essay *Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinne* gilt als die eigentliche Eröffnung der Debatte über die Sprachskepsis in der Moderne und wird in der Forschungsliteratur häufig als erste radikale Manifestation der modernen Sprachkrise bezeichnet.³³⁹ Hier äußert Nietzsche seinen Zweifel gegenüber der Brauchbarkeit der Sprache, um die Wirklichkeit auszudrücken:

Wir glauben etwas von den Dingen selbst zu wissen, wenn wir von Bäumen, Farben, Schnee und Blumen reden, und besitzen doch nichts als Metaphern der Dinge, die den ursprünglichen Wesenheiten ganz und gar nicht entsprechen.³⁴⁰

Der Mensch gelangt an die Grenzen der sprachlichen Ausdrucksmöglichkeit. Daran knüpft die rhetorische Kernfrage des Aufsatzes an:

³³⁶ Kleist, Heinrich von: *Brief an Ulrike am 05.02.1801*. In: ders.: *Briefe. Sämtliche Werke und Briefe in vier Bänden*. Bd. 4. (Hg. von Barth, Ilse-Marie et al.) Frankfurt/M.: Deutscher Klassiker Verlag 1987–1997, S. 196.

³³⁷ Krammer, Stefan: „*Redet nicht von Schweigen...*“: zu einer Semiotik des Schweigens im dramatischen Werk Thomas Bernhards. Würzburg: Königshausen & Neumann 2003, S. 60.

³³⁸ Orosz, Magdolna: *Hieroglyphe – Sprachkrise – Sprachspiel*. In: Szász Ferenc – Kurdi Imre (Hg.): *Im Dienste der Auslandsgermanistik. Festschrift für Professor Dr. Dr. h. c. Antal Mádl zum 70. Geburtstag*. Budapest: ELTE Germanistisches Institut 1999 [= *Budapester Beiträge zur Germanistik* 34], S. 167-192, hier S. 177.

³³⁹ Vgl. Pestalozzi, Karl: *Sprachkritik und deutsche Literatur. Rektoratsrede gehalten an der Jahresfeier der Universität Basel am 30. November 1990*. Basel 1990, S. 3.

³⁴⁰ Nietzsche, Friedrich: *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Einzelbänden*. Hg. von Colli, Giorgio – Montinari,azzino. Zweite durchges. Aufl. München 1988. Bd. 1., S. 879.

Wie steht es mit jenen Conventionen der Sprache? Sind sie vielleicht Erzeugnisse der Erkenntnis, des Wahrheitssinnes: decken sich die Bezeichnungen und die Dinge? Ist die Sprache der adäquate Ausdruck aller Realitäten?³⁴¹

Nietzsches Essay übte großen Einfluss auf die Philosophen und Literaten der Zeit aus, u.a. auf Fritz Mauthner und seine bedeutenden *Beiträge zu einer Kritik der Sprache* bzw. auf Hofmannsthal und seinen *Chandos-Brief*, einen der wichtigsten Dokumente für die um die Jahrhundertwende vorherrschende Sprachreflexion. Darin wird darauf hingewiesen, dass es unmöglich sei, mit den Mitteln der Sprache „ins Innere der Dinge zu dringen“:

allein ich bin es ja doch, und es ist Rhetorik in diesen Fragen, Rhetorik, die gut ist für Frauen oder für das Haus der Gemeinen, deren von unsrer Zeit so überschätzte Machtmittel aber nicht hinreichen, ins Innere der Dinge zu dringen.³⁴²

Im Brief wird die „Fragwürdigkeit der Bezeichnungsfähigkeit der Sprache“ artikuliert: „Hinter der Sinnentleerung konventionell gebrauchter und funktionierender Ausdrücke, d.h. sprachlicher Zeichen [...] lauert das Nichts, die Worte verweisen auf nichts, sie bezeichnen nichts.“³⁴³

Nietzsches Auffassung, laut der „die Ausdrucksmittel der Sprache unbrauchbar [sind], um das Werden auszudrücken“³⁴⁴ und die Sprachproblematik der Moderne werden auch in der Postmoderne weitergeführt, sie artikulieren sich allerdings viel schärfer und eindeutig radikal. Henriette Herwig spricht von einer „Radikalisierung jener Sprachkrise, die schon die sprachkritische Literatur des frühen 20. Jahrhunderts ausgezeichnet hat, bis hin zur Auflösung des sprechenden Subjekts.“³⁴⁵

Dass die Sprache das Werden nicht ausdrücken kann, da sie selbst ontologisch geprägt ist,³⁴⁶ wird in der postmodernen Kunstauffassung problemlos angenommen, die Sprach- und Identitätskrise wird auch nicht als Verlust wahrgenommen, sondern eher als eine existentielle Möglichkeit, sich frei und ohne Begrenzungen zu artikulieren. Man versteht sich und die Welt (bzw. die Sprache) nicht als etwas Festes, Unveränderbares und

³⁴¹ Nietzsche, Friedrich: *Sämtliche Werke*. Bd. 1, S. 878.

³⁴² Hofmannsthal, Hugo von: *Ein Brief*. In: ders.: *Erzählungen und Aufsätze*. (Hg. von Hirsch, Rudolf). Frankfurt/M.: Fischer 1957, Bd. 2., S. 338.

³⁴³ Orosz, Magdolna: *Hieroglyphe – Sprachkrise – Sprachspiel*, S. 178.

³⁴⁴ Nietzsche, Friedrich: *Fragment*. In: ders.: *Sämtliche Werke*. Bd. 13., S. 36.

³⁴⁵ Zitiert nach: Orosz, Magdolna: *Hieroglyphe – Sprachkrise – Sprachspiel*, S. 192.

³⁴⁶ Vgl. Schmidt, Siegfried J.: *Der Radikale Konstruktivismus: Ein neues Paradigma im interdisziplinären Diskurs*. In: ders. (Hg.): *Diskurs des Radikalen Konstruktivismus*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1992, S. 11-88, hier S. 74.

Bestimmbares, sondern als etwas, das ständig in Bewegung und Veränderung ist, als Möglichkeit eines Spiels: des Spiels mit der Sprache und mit Identität(en).

Mit einem illustrativen Beispiel schlägt das lyrische Ich vor, die sprachlich fixierten Konventionen spielerisch aufzulösen. Das Wort „Tür“ (das einzige konkrete Substantiv im Gedicht) wird nicht zufällig als „Beispiel“ ausgewählt. Es symbolisiert die Grenzen, die ständig präsent sind, den Übergang von einer (Lebens-)Phase zur nächsten, dessen „Bedeutung“ aber „irrelevant“ ist, „egal, wohin sie führt“. Die Türsymbolik durchzieht das ganze lyrische Werk Hodjaks. Das lyrische Ich befindet sich ständig „zwischen kommen und gehen“,³⁴⁷ in der *Wiener Elegie* wird resigniert erkannt: „Ich wohne in einem Türrahmen / Ich bin weder draußen noch drinnen.“³⁴⁸

Eine (wenn auch nicht befriedigende) Lösung könnte das „Überraschtsein“ bedeuten, eine Art Wunder, das die „neue“ Welt mit Bedeutung erfüllt, d.h. nicht eine parallele Welt der Deutungen aufbaut, sondern den „Dingen“ selbst Sinn gibt. Einen ähnlichen Gedanken treffen wir im Gedicht *Über Ankünfte*: „Das Staunen / bleibt dein Gedächtnis.“³⁴⁹ Die wahre Erkenntnis basiert also auf einer überraschenden Neuentdeckung der Welt und ist direkter und tiefer als die Erkenntnis durch die Sprache. Das „Überraschtsein“ ist auch die menschliche Dimension, die als Kraft gesehen wird, die in einer chaotischen Welt Ordnung schaffen könnte. Das kann die Aussichtslosigkeit, Angst und Unsicherheit der „bitteren Freiheit“ in wahres Freiheitsgefühl verwandeln. Die Freiheit ist also nicht von äußeren Zuständen bedingt (wie die Öffnung der Grenzen oder das Verschwinden der Zensureinschränkungen), sondern sie offenbart sich nur, wenn man die Eindeutigkeit der Weltzustände vergisst und sich ständig überraschen lässt. Die Grenzen sind nur dann endgültig zu öffnen, wenn der gedankliche Freiraum geschaffen wird.

In seinen Unregelmäßigkeiten im Aufbau und der verknüpften, dynamischen Sprechweise entspricht das Gedicht auch formal dem thematisierten Zustand des Unterwegsseins. Die ungleich langen Zeilen, die willkürlichen Zeilen- und Strophenbrüche verstärken das Gefühl der Fortbewegung und dienen dem flüssigen, dynamischen Tonfall.

Einige Motive (wie zum Beispiel das Spiel mit der Sprache, das Chaos) und die Art und Weise, wie bestimmte Sachverhalte behandelt werden (z.B. die menschliche Existenz als Reise, als Unterwegssein oder Übergangszustand) sind in der postmodernen Kunst

³⁴⁷ Hodjak, Franz: *bahnhof*. In: ders.: *Landverlust*, S. 15.

³⁴⁸ Hodjak, Franz: *Wiener Elegie*. In: ders.: *Die Faszination eines Tages, den es nicht gibt*, S. 28.

³⁴⁹ Hodjak, Franz: *Über Ankünfte*. In: ders.: *Ankunft Konjunktiv*, S. 30.

bekannte Themen,³⁵⁰ und durch die Aufnahme des Motivs der Sprachskepsis wirkt das Gedicht wie eine postmoderne Reminiszenz an die Sprachproblematik der Moderne. Andere (wie die Freiheit, die einem das Nicht-Ankommen gewährt) sind durchaus originell und ihr Verständnis verlangt die Kenntnis der hodjakschen Weltsicht.

Das Gedicht ist geprägt von der fiktionalen Selbstinszenierung des Autors als Heimatloser. Die Erfahrung der Ausreise schreibt im Gedicht mit. Der Dichter sieht sich als „wandernder chronist, / der nie ein land besessen / und keins je vermisst.“³⁵¹

Wie auch der Titel des Gedichts zeigt, ist die Reise selbst, samt Irrwegen wichtiger als die Ankunft. Die Ankunft kann nur im „Konjunktiv“ erfolgen, Indikativ ist das „Unterwegs“.

In diesem Gedicht löst sich Hodjak von der in seinen anfänglichen Gedichten präsenten Auffassung vom Primat des Wortes. Während in den ersten zwei Schaffensphasen das Wort noch den Status einer unantastbaren Autorität inne hatte,³⁵² wird es in den neueren Gedichten voller Skepsis und ironischer Distanz betrachtet.

4.5. Resignation und Desillusionierung: *Die Faszination eines Tages, den es nicht gibt* (2008)

In den Gedichten des 2008 publizierten, bislang letzten Gedichtbandes *Die Faszination eines Tages, den es nicht gibt*³⁵³ ertönt der von Hodjak bekannte ironisch-sarkastische Ton verstärkt, die poetische Rebellion gegen alle (formalen und inhaltlichen) Zwänge gewinnt an Gewicht. Neben ontologischen Fragestellungen nach dem Sein und dem Grenzstatus des Menschen zwischen Diesseits und Jenseits, Kommen und Gehen, werden die banalen Alltagserfahrungen³⁵⁴ mal in erhobenem, mal in parodistischem Ton behandelt.

Die resignative und desillusionierende Erkenntnis des Nirgends-zu-Hause-Seins bestimmt die Stimmung der Gedichte. Sechzehn Jahre nach der Abreise ist die Ankunft

³⁵⁰ Vgl. Zschocke, Martina: *Mobilität in der Postmoderne: Psychische Komponenten von Reisen und Leben im Ausland*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2005, S. 158.

³⁵¹ Hodjak, Franz: *am Wörther see*. In: ders.: *Landverlust*, S. 16.

³⁵² Vgl. Krammer, Stefan: „Redet nicht von Schweigen...“: *zu einer Semiotik des Schweigens im dramatischen Werk Thomas Bernhards*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2003, S. 54.

³⁵³ Hodjak, Franz: *Die Faszination eines Tages, den es nicht gibt. Gedichte*. Weilerswist: Verlag Ralf Liebe 2008.

³⁵⁴ Vgl. auch Solms, Wilhelm: *Nachruf auf die rumäniendeutsche Literatur*. In: ders.: *Nachruf auf die rumäniendeutsche Literatur*. Marburg: Hitzeroth, 1990, S. 11-24, hier S. 19.

immer noch nicht erfolgt. Die (im Verhältnis zu den früheren Gedichten stärker zu spürende) Desillusionierung bietet die Chance zu einem Neuerstehen der Welt, doch diese Welt besteht hauptsächlich aus Nebensächlichkeiten, die dem Menschen weder vertraute Geborgenheit noch Ausbruchsmöglichkeiten bieten können. In den Gedichten wird der Alltag von Anspielungen auf aktuelle politische und soziale Begebenheiten wie das Hochwasser in Dresden oder das Bahnunglück von Eschede bis hin zu dem Territoriumsgewinn der Supermärkte und der Mülltonnen, Waldsterben, Pollenflug, Luxusreisen, Prominenten mit beißend-ironischer Pointierung thematisiert. Doch in dem Sarkasmus verbirgt sich auch Schwermut und Melancholie der Vergänglichkeit, Resignation und Angst. Die Erkenntnis, dass ihn die Heimatlosigkeit (eines der zentralen Themen seiner nach 1992 entstandenen Werke) bis in den Tod begleitet, tönt in nüchtern-sachlichem Ton auf: „Keine Stadt ist deine Stadt. / Auch die Erde, / die auf dir liegen wird, / wird nicht deine Erde sein.“³⁵⁵ In der *Usinger Elegie* spricht Hodjak diese doppelte Heimatlosigkeit an und beendet das Gedicht sarkastisch mit den Zeilen:

Hoffend, daß wenigstens
das Jüngste Gericht Einsicht hat
und ich nicht auch noch die eine Hälfte meines Todes
in der Illegalität verbringen muß,
grüße ich frohen Mutes
die Deutsche Akademie.³⁵⁶

Die Beschäftigung mit dem Problem des Zwischendaseins prägt weiterhin die Gedichte von Hodjak. Man kommt „aus einer Vorläufigkeit / in die andere.“³⁵⁷ Dieses Grenzgebiet ist eine Quasi-Heimat, wo man weder fremd noch beheimatet ist: „Im Nekrolog // wird stehen, in fremder Erde begraben, als wäre das / tragisch, stets ein Fremder gewesen zu sein.“³⁵⁸ Man ist sein eigener Doppelgänger, „der sich an der Zeit berauscht, als / er noch das Original war.“³⁵⁹ Mit rhetorischen Fragen versucht Hodjak dem Problem nachzugehen, weshalb „dieser krankhafte // Wunsch abzureisen und diese / Besessenheit anzukommen?“³⁶⁰

Im Gedicht *Odysseus*, das als lyrische Parallele zum Roman *Ein Koffer voll Sand*

³⁵⁵ Hodjak, Franz: *Zürich. Gleis 3*. In: ders.: *Die Faszination eines Tages, den es nicht gibt*, S. 87.

³⁵⁶ Hodjak, Franz: *Usinger Elegie*. In: ders.: *Die Faszination eines Tages, den es nicht gibt*, S. 66.

³⁵⁷ Hodjak, Franz: *Kleine Felsenstadt 3*. In: ders.: *Die Faszination eines Tages, den es nicht gibt*, S. 50.

³⁵⁸ Hodjak, Franz: *Links von Eden*. In: ders.: *Die Faszination eines Tages, den es nicht gibt*, S. 62.

³⁵⁹ Hodjak, Franz: *Balkongedicht*. In: ders.: *Die Faszination eines Tages, den es nicht gibt*, S. 56.

³⁶⁰ Ebenda, S. 55.

gesehen werden kann, wird die Problematik der Fahrt und der Ankunft angesprochen, ein wiederkehrendes Motiv auch in diesem Gedichtband:

Schließlich sinnlos
die Fahrt kreuz und quer
durch Wunder

und Antiwunder. [...]

Den Gedanken
an Ankunft wies selbst

die Ankunft zurück³⁶¹

Das Paradoxe zeigt sich verstärkt in diesen Gedichten. In aphoristisch knappen Sätzen werden ontologische Grundprobleme behandelt – allerdings mit sarkastischem Humor: „Immer waren wir das, was / wir nie werden“ oder „Das Traurigste, das / es gibt, ist, an der eigenen / Gesundheit zu sterben.“³⁶² Hier wird über eine Welt gesprochen, in der die Musen sich in Mülltonnen zurückziehen, „wo es vielleicht noch etwas Erhabenes gibt“ – ein suggestives Bild, das an ein früheres Gedicht erinnert, wo allerdings nicht Musen, sondern Schutzengel in den Mülltonnen träumen.³⁶³ Die Schutzengel, die im Gedichtband *Ankunft Konjunktiv* Einzug in das Werk Hodjaks hielten, sind in den neuen Gedichten noch stärker präsent. Zu diesen grotesken, fiebrigen, eiskalten, unentschlossenen, gefallenen, verwundeten, erschlagenen/ermordeten Schutzengeln (wie sie im Gedicht *Fieber* beschrieben sind), die auf dem Flohmarkt angeboten werden, gesellt sich ein anderes Wesen, der „Schutzteufel“, der nicht unbedingt als negativer Gegenpol dargestellt wird: „Er ist / um deine Freiheit besorgt, deshalb / läßt er dich nicht ankommen.“³⁶⁴ Das vielleicht suggestivste Schutzengel-Gedicht ist das *Morgengedicht*:

Was machst du
mit einem Schutzengel, der
morgens, während du gemütlich
Kaffee trinkst und
die Welt ordnest, die du

gestern etwas

³⁶¹ Hodjak, Franz: *Odysseus*. In: ders.: *Die Faszination eines Tages, den es nicht gibt*, S. 23.

³⁶² Hodjak, Franz: *Land. Ohne Beweis*. In: *Die Faszination eines Tages, den es nicht gibt*, S. 15.

³⁶³ Es ist die Rede über das *Treppengedicht* aus dem Gedichtband *Ankunft Konjunktiv*.

³⁶⁴ Hodjak, Franz: *8 Uhr 37 Gedicht*. In: ders.: *Die Faszination eines Tages, den es nicht gibt*, S. 63.

durcheinander brachtest, aus
dem Himmel stürzt und auf den Balkon
klatscht und tot liegen
bleibt. Zuerst denkst du,

Gott sei Dank, er hat mich
nicht erschlagen. Und dann?³⁶⁵

Das Parodistische und der Sarkasmus, die Hodjak ganz eigen sind, schonen auch das Religiös-Sakrale nicht. Der Schutzengel, der de facto den Menschen beschützen sollte, fällt tot um und wird zugleich zur tödlichen Bedrohung. Die Verwirrung und Ratlosigkeit, die folgt („Und dann?“) ist als bittere Erkenntnis anzunehmen: Man muss allein und auf sich gestellt weiterleben, ohne dass irgendwelche irdische oder überirdische Macht einen beschützt.

Im Gedicht *Momentaufnahme* wird die Käuflichkeit des Glaubens besprochen („In den Kneipen / bieten Straßenkünstler // Statuetten an als Ersatz / für etwas, das Rettung bringen / könnte“³⁶⁶), im *Balkongedicht* zeichnet ein Maler Geldscheine mit Engeln, „um, wie er // sagt, die Auferstehung zu finanzieren.“³⁶⁷ Es wird eine entmystifizierte Welt dargestellt, in der das Gebet „im Namen des Turnschuhs, / des Benzinpreises und des / heiligen Oleanders“³⁶⁸ erfolgt. Die Musen sind mit Bombenanschlägen beschäftigt³⁶⁹ und so hilflos, „als wären sie Emigranten.“³⁷⁰ Es ist eine Welt, in der Aktienkurse, Handys oder Benzintanks, Verfallsdatum und Prominente das Leben bestimmen, wo die Leute in „Traumotheken“ sitzen,³⁷¹ wo auch Träume ihre Lokalpresse haben.³⁷² Mit beißend-ironischem Ton wird im Gedicht *Befund* die globalisierte und technisierte Welt bloßgestellt:

[...] Eine Stimme, göttlich
oder nur so ähnlich, die wie der Anrufbeantworter
eines Telefons klingt, wiederholt beständig, du
kannst dir nur begegnen, wenn du langsam auf ein
Schaufenster zugehst, in dem es vor allem Sonder

³⁶⁵ Hodjak, Franz: *Morgengedicht*. In: ders.: *Die Faszination eines Tages, den es nicht gibt*, S. 30.

³⁶⁶ Hodjak, Franz: *Momentaufnahme*. In: ders.: *Die Faszination eines Tages, den es nicht gibt*, S. 26.

³⁶⁷ Hodjak, Franz: *Balkongedicht*. In: ders.: *Die Faszination eines Tages, den es nicht gibt*, S. 54.

³⁶⁸ Hodjak, Franz: *21 Uhr 39 Gedicht*. In: ders.: *Die Faszination eines Tages, den es nicht gibt*, S. 16.

³⁶⁹ Hodjak, Franz: *Flaneur*. In: ders.: *Die Faszination eines Tages, den es nicht gibt*, S. 41.

³⁷⁰ Hodjak, Franz: *Flohmarkt*. In: ders.: *Die Faszination eines Tages, den es nicht gibt*, S. 58.

³⁷¹ Hodjak, Franz: *Umbruch*. In: *Die Faszination eines Tages, den es nicht gibt*, S. 29.

³⁷² Hodjak, Franz: *2 Uhr 16 Gedicht*. In: ders.: *Die Faszination eines Tages, den es nicht gibt*, S. 52.

angebote gibt und nicht nur dich.³⁷³

Der Körper wird von Tag zu Tag gebrechlicher, „doch der Geist gesundet / an Werbespots“ und die Seele, Essenz der Menschlichkeit, quält sich wie ein skelettloses, parasitenartiges Lebewesen: „Der Wurm da, der sich / windet auf kaltem Beton, ist die Seele, wenn es / ernst wird.“ Den Menschen wird entzogen, das eigene Leben zu leben, wie das auch in dem Gedicht *Flaneur* zu lesen ist:

[...] Nach jeder Ecke
sind es stets andere Leben, in die du
eintrittst und die nicht dir gehören, sondern

den Gegenständen, Ereignissen, Vorgängen,
deren Anblick dich verwandelt.³⁷⁴

Die Sprache selbst ist dieser aus Banalitäten zusammengesetzten Welt hilflos ausgeliefert. „Die Sprache / ist einsam, der Rest global“ – heißt es ironisch im Gedicht *Rolandseck* und in der *Wiener Elegie* trägt die Sprache „den Stempel des Verfallsdatums.“ Wie bereits in der Analyse des Gedichts *Unterwegs* gezeigt wurde, konfrontiert sich Hodjak ständig mit dem Ungenügen, der Unvollkommenheit und Ohnmacht der Sprache. In Hodjaks Gedichten offenbart sich diese Sprachkrise bzw. Sprachskepsis auch als Identitätskrise, wobei der ironische Ton nicht zu übersehen ist. Die Menschen bemühen sich, die Dinge zu benennen und umzubenennen – „das Haarstudio heißt Salon für Haararchitektur“ (*Flaneur*) und „ein Kosmetikladen wird umbenannt in Werkstatt für Gesichtsäquilibristik“ (*Letzte Stunde*). Im Gedicht *mit Taube* reflektiert Hodjak über die Zufälligkeit der Namensgebung für die Dinge:

[...] und wenn mir beim Anblick

der Zigarette das Wort Mambo einfällt oder
das Wort Sandkasten oder das Wort Luise, sprengt
das jede Vorstellung von einer Taube
[...]
vielleicht
sind wir doch keine Wunderkinder, sondern

Arschlöcher, die eine Taube brauchen, um das

³⁷³ Hodjak, Franz: *Befund*. In: ders.: *Die Faszination eines Tages, den es nicht gibt*, S. 80.

³⁷⁴ Hodjak, Franz: *Flaneur*. In: ders.: *Die Faszination eines Tages, den es nicht gibt*, S. 41.

zu sehen, was sie nicht begreifen.³⁷⁵

Ein weiteres Motiv, das in den Gedichten immer wieder auftritt, ist der Tod und das Denken an Vergänglichkeit. Resignation und Todesahnung markieren die Stimmung der Gedichte wie *Letzte Stunde*, *Kleine Felsenstadt 3* oder *Violetter Nachmittag*. Die Verse des Gedichts *Klappholttal. Sylt*, aus dem der Titel des Gedichtbandes stammt, lauten: „Wenn du // Glück hast, hörst du die Chöre / der Ertrunkenen, eine Offenbarung, vag, wie / die Faszination eines Tages, den es // nicht gibt. [...] wir geben stets nur / zurück bis in den Tod, was wir / gefunden haben.“³⁷⁶ Hodjak bewahrt aber seine ironische und groteskwitzige Schreibart, auch wenn er vom Tod spricht. Im vagantischen Stil à la Villon und mit schwarzem Humor nimmt er die Chance auf das Leben wahr:

[...] Was zum Himmel
drängt, sind Stahlgerüste, kein Galgen, also
werd ich auch heute nicht gehängt³⁷⁷

In diesem Gedicht wird die Geliebte aufgefordert: „begreif den Mord, oder besser, sei sein / Rand.“ Das Gedicht *Moritat* ist ein humorvolles Bekenntnis zur eigenen Person, das schelmisch-balladenhaft den verkürzten Lebenslauf darstellt. Die Selbstbezeichnung als „rumäniendeutscher Türke“, den Hodjak schon in mehreren Interviews mit Vorliebe benutzt hat, tritt endlich auch in lyrischer Verpackung auf, neben neuen Wortschöpfungen wie „balkanischer Würgengel.“ András F. Balogh weist im Nachwort zu der ungarischen Ausgabe der Gedichte von Franz Hodjak darauf hin, dass der *Würgengel* nicht unbekannt in der rumäniendeutschen Literatur ist.³⁷⁸ 1670 ist in Hermannstadt das Buch *Siebenbürgischer Würg-Engel* von Mathias Miles erschienen,³⁷⁹ eines der wenigen deutschsprachigen Werke über die siebenbürgisch-sächsische Geschichte aus dieser Zeit. Der vollständige Titel des Buches lautet: *Siebenbürgischer Würg-Engel oder Chronicalischer Anhang der 15. Seculi nach Christi Geburth aller theils in Siebenbürgen*

³⁷⁵ Hodjak, Franz: *Gedicht mit Taube*. In: ders.: *Die Faszination eines Tages, den es nicht gibt*, S. 19.

³⁷⁶ Hodjak, Franz: *Klappholttal. Sylt*. In: ders.: *Die Faszination eines Tages, den es nicht gibt*, S. 47.

³⁷⁷ Hodjak, Franz: *11 Uhr 32 Gedicht*. In: ders.: *Die Faszination eines Tages, den es nicht gibt*, S. 40.

³⁷⁸ Vgl. Balogh, F. András: *Kétkedés és bizonyosság. Utószó Franz Hodjak magyar nyelvű versválogatásához*. [*Skepsis und Gewissheit. Nachwort zu der ungarischen Gedichtauswahl von Franz Hodjak*.] In: Hodjak, Franz: *Kékhagyó kedd. Válogatás Franz Hodjak lírai életművéből*. [Blauer Dienstag. Auswahl aus Franz Hodjaks lyrischem Lebenswerk.] Übersetzt von Sándor Halmosi. Budapest: Noran 2009, S. 167-173, hier S.173.

³⁷⁹ Miles, Mathias: *Siebenbürgischer Würg-Engel. Unveränderter Nachdruck der Ausgabe Hermannstadt 1670, mit einer Einführung von Adolf Armbruster*. Köln – Wien: Böhlau 1984.

theils in Ungern und sonst Siebenbürgen angränzenden Ländern füngelauffener Geschichten. Woraus nicht nur allein die gewüligstbluttige Anschläge, Krige, und Zeittungen, dessen villfältiger Feinde, sondern auch die gehäumbste Rath-Schlüsse beyder Keyser, Könige, Fürsten, und Woyvoden zu erkündigen, durch welche diss bedrängte Vatterland theils wohl gerieret, theils vollends in Abgrund des Verderbens gestürtzet worden: Auch welcher gestalt nebenst der Augspurgischer Confession die übrige im Lande angenommene Religionen drinnen erwachsen seyn.

Im Gedicht *Moritat* ruft also Hodjak diesen Würgengel wach, ergänzt ihn aber mit dem Adjektiv *balkanisch* – was wiederum als Lebensgefühl und Mentalität zu lesen ist und nicht als eine geographische Bezeichnung.³⁸⁰

Die Heirat mit einer „Tschardaschprinzessin“ wird erwähnt (das Wort weist auf die ungarische Herkunft bzw. auf den musikalischen Beruf der Ehefrau hin) und der utopische Wunsch nach hundertzwei Reisepässen, einem Symbol der Freiheit, die Hodjaks ganze Autorenschaft und sein Werk prägt. Zuletzt fordert er die Hinterbliebenen auf, statt Blumen „und dem ganzen Mist“ einen Flusstein auf sein Grab zu legen, „der sich aufrieb, während er gewandert ist“ – und natürlich die Pässe:

[...] Das muß sein,
weil ich nicht sicher bin,
ob ich sonst in andere Gräber wechseln kann,
zum Beispiel in ein Grab in Erewan
oder in Dublin.³⁸¹

Diese letzten Zeilen reimen sich auf die oben zitierten Verse der *Usinger Elegie*, in der Hodjak ironisch pointiert seine Hoffnung äußert, die eine Hälfte seines Todes in der Illegalität verbringen zu können, da er zu Lebzeiten zwei Heimatlosigkeiten hatte. Der Dichter, der über eine große Portion Selbstironie verfügt, würde sogar sich selbst ausweichen: „nichts ist so schwer // zu ertragen, als die Nachbarschaft / dessen, was wir sind, also geht man / über Brücken, um sich nicht // zu treffen“³⁸² lauten die Verse des Gedichts *Flohmarkt*, die an den Romantitel *Heute wär ich mir lieber nicht begegnet*³⁸³ von Herta Müller erinnern. Dieselbe Thematik wird auch im Gedicht *Frauenkirche* behandelt:

³⁸⁰ Wie das in der Analyse des Gedichts *nordbahnhof. bukares* bereits beschrieben wurde.

³⁸¹ Hodjak, Franz: *Moritat*. In: ders.: *Die Faszination eines Tages, den es nicht gibt*, S. 89.

³⁸² Hodjak, Franz: *Flohmarkt*. In: ders.: *Die Faszination eines Tages, den es nicht gibt*, S. 58.

³⁸³ Müller, Herta: *Heute wär ich mir lieber nicht begegnet*. Reinbek: Rowohlt 1997.

[...] Die Grenzen gibt es
nicht mehr, alles kann schwimmen, wohin

es will, ins Offene, ins Verborgene, ins Glück. [...]
Die Sprache, von allen Wegen, kennt
nur die Abkürzung, und wer jetzt wandert, tut

es bloß, um sich aus dem Weg zu gehen.³⁸⁴

Mit der Sprache, die „wankt steht nie fest“ (*Blauer Dienstag*), experimentiert Hodjak auch in diesem Gedichtband. Der dadaistische Vorfahrer Tristan Tzara „hat sich verdoppelt“, so entstehen kühne Sprachakrobatiken wie in dem folgenden Gedicht:

[...] komm tzilu komm
damit ich dich catsaniere megaspiele mit dir
dich verhexameter astroassoziiere logoumgehe
deine Scheu poetogkraule dich sonettiere
versparglamentiere und phänomenalisiere³⁸⁵

Hodjak mag es, in den Titeln seiner Gedichte genaue Ort- oder Zeitangaben der Entstehung der Gedichte anzugeben: *Zürich. Gleis 3, 8 Uhr 37 Gedicht, 11 Uhr 32 Gedicht, Balkongedicht, Bürgerstr. 81*. Das ist aber keine Innovation der letzten Schaffensphase, schon seine frühesten Gedichte tragen solche Titel.

Charakteristisch für die Postmoderne ist, wie erwähnt, die Mischung und die Parodie verschiedener Genres, Stile und Formen.³⁸⁶ So haben wir in den Gedichten eine Mischung aus Banalitäten und Erhabenem, elegischem Grundton und epigrammatischen Zuspitzungen, balladenhaftem Vagantenlied, Bänkellied und Liebessonett. Wir finden Texte, deren Stil und Motivwahl an die literarischen Vorfahren Villon, Heine und Brecht erinnern. Im Falle des Gedichts *Vagantenlied* aus dem Gedichtband *Ankunft Konjunktiv* geht Hodjak noch weiter: Er lässt die zwei geliebten Dichter Villon und Heine aufeinandertreffen: Der Titel verweist auf den französischen Vagantendichter und mit der Tonalität und dem Stil sowie der Motivik des Gedichts parodiert er Heine (Loreley):

³⁸⁴ Hodjak, Franz: *Frauenkirche*. In: ders.: *Die Faszination eines Tages, den es nicht gibt*, S. 21.

³⁸⁵ Hodjak, Franz: *Die Überlistung des Gedichts*. In: ders.: *Die Faszination eines Tages, den es nicht gibt*, S. 38.

³⁸⁶ Vgl. Grabes, Herbert: *Einführung in die Literatur und Kunst der Moderne und Postmoderne*. Tübingen und Basel: A. Francke Verlag 2004, S. 75.

Als ich erstmals den Rhein
entlang fuhr, ich war noch lange

nicht deutsch, da wurde mir etwas bange,
ich fühlte mich doppelt allein

Doch ich wusste, was das bedeutet,
und danach stand mir der Sinn,

und ich habe es nicht gedeutet,
weshalb ich so traurig bin.³⁸⁷

Franz Hodjak spielt mit sprachlichen und stilistischen Formen mit einer Leichtigkeit und Selbstsicherheit, mit skurriler Komik und kühner, manchmal derber Freimütigkeit, die seiner Lyrik große Aussagekraft verleihen. „Melancholie und Zynismus, Witz und Entsetzen finden in seinen Texten als untrennbare Partner zusammen“,³⁸⁸ bemerkt Peter Motzan. Er bezeichnet seinen langjährigen Freund Hodjak als einen „südöstlichen Sproß Postkaniens“,³⁸⁹ der in das wiedervereinigte Deutschland „eine unverwechselbare Erfahrungsgeschichte und unzerstörbare Literaturbesessenheit, eine Dosis schwarzen Humors sowie eine Legierung von ironischer Neugier und illusionsloser Skepsis“³⁹⁰ eingeführt hat.

³⁸⁷ Hodjak, Franz: *Vagantenlied*. In: ders.: *Ankunft Konjunktiv*, S. 77.

³⁸⁸ Vgl. Artikel *Franz Hodjak: „Die Wege gehen, bis der eigene Schatten verschwindet“*. In: *Siebenbürgische Zeitung*, 31.07.2006.

³⁸⁹ Motzan, Peter: *Ein südöstlicher Sproß Postkaniens: der rumäniendeutsche Schriftsteller Franz Hodjak*. In: *Südostdeutsche Vierteljahresblätter* 39 (1990), Heft 4, S. 299-301.

³⁹⁰ Motzan über Hodjak in: *Franz Hodjak: „Die Wege gehen, bis der eigene Schatten verschwindet“*. In: *Siebenbürgische Zeitung*, 31.07.2006.

5. Identitätsaspekte in der Kurzprosa

5.1. Die Gattungszugehörigkeit der frühen Prosawerke

Mit der leichten politischen Entspannung und der Liberalisierung der Kulturpolitik Rumäniens erlebt die Kurzprosa Ende der Sechzigerjahre einen bedeutenden Aufschwung im rumäniendeutschen Literaturbetrieb. Viele junge Autoren, die bis dahin vorrangig Lyrik publiziert hatten, wenden sich dieser Gattung zu, denn im Gegensatz zur Lyrik, die in ihrer Knappheit „viel Problematik mit minimalem Sprachaufwand auf engstem Raum konzentriert“,³⁹¹ könne die Kurzprosa vielschichtige Fragestellungen, komplexere Zusammenhänge, Entwicklungen, Prozesse und Abläufe³⁹² schildern. Dieter Roth erklärt dieses Aufblühen der rumäniendeutschen Kurzprosa mit dem Aufkommen einer neuen Generation:

Die vorrangige Pflege kurzer Prosa von einem gewissen Zeitpunkt an – sagen wir ruhig 1962 – hat [...] mit dem Aufkommen einer neuen Generation einiges zu tun. Das kurze Genre scheint die gemäßige Ausdrucksform zu sein für Menschen, die je nach Temperament zag oder mutig sich zu Worte melden und nicht viel Worte machen wollen. Zweifel am Wort und an der eigenen Kraft des Sagens bestimmt sie dazu, Abneigung gegen eitles Gerade, der Hang zum blitzenden Wort, das unterwirft, zum Kaleidoskopischen, zum Mosaik. Das Genre setzt ungeheure Selbstdisziplin in jeder Hinsicht voraus, im Denken und im Formen.³⁹³

Diese jungen Schriftsteller wollen mit der Erzähltradition des sozialistischen Realismus und den starren Auffassungen der Kunst brechen. Sie experimentieren mit neuen literarischen Formen, die in der rumäniendeutschen Literatur bisher wenig bekannt waren. So ist es zu erklären, dass die in dieser Zeit entstandenen Prosawerke eine ausgesprochene Formenvielfalt zeigen: Sie reicht von parabelhaften Erzählungen, epigrammatischen Gleichnissen, Aphorismen, abstrakt-ironischen Fabeln bis zu Dokumentarprosa, Kurzgeschichten oder literarischen Essays.

³⁹¹ Axmann, Elisabeth: *Dieses Auf-der-Grenze-Gehen. Interview*. In: *Neue Literatur* 23 (1972), Heft 8, S. 39-42, hier S. 40.

³⁹² Franz Hodjak im Gespräch mit Annemarie Schuller: *Der ewige Vorwurf des Epigonentums*. In: Reichrath, Emmerich (Hg.): *Reflexe II. Aufsätze, Rezensionen und Interviews zur deutschen Literatur in Rumänien*. Klausenburg: Dacia 1984, S. 74-77, hier S. 75.

³⁹³ Dieter Roth in Rundtischgespräch 1968. *Über die Aktualität unserer kurzen Prosa*. In: *Neuer Weg*, 8.11.1968.

Die Vorliebe der jungen rumäniendeutschen Autoren für die kürzeren Erzählformen führt Olivia Spiridon auf mehrere Gründe zurück:

Die Zertrümmerung der epischen Funktion einer geschlossenen Wirklichkeit setzt mit der Aufgabe des Glaubens an eine vernünftige Ordnung der Welt ein. Weiterhin zweifelt man in der literarischen Provinz an der Möglichkeit der Darstellung großer Zusammenhänge durch die Erzählung.³⁹⁴

Die Distanzierung von der literarischen Erzählkonvention deutete demnach auf ein „modifiziertes Verhältnis des Individuums zur Wirklichkeit“³⁹⁵ hin.

Doch nicht zu vergessen ist auch die Tatsache, dass vor 1989 die Tätigkeit der Schriftsteller von der Zensur überwacht war. Die Unmöglichkeit, sich frei auszudrücken und komplexe Wirklichkeitsreflexion literarisch zu realisieren, veranlasste viele Schriftsteller dazu, sich der Lyrik und der Kurzprosa zuzuwenden.

Franz Hodjaks erster Prosaband *das maß der köpfe* (1978) enthält 28 „Texte“, von denen einige schon früher in verschiedenen Periodika erschienen waren. Die Entstehungszeit der Texte reicht (laut Peter Motzan³⁹⁶) von 1968 bis 1977. Sie sind also während der ersten schriftstellerischen Schaffensperiode des Autors unter deutlichem Einfluss von Brecht und den Dichtern der deutschen Moderne entstanden.

Der Untertitel des Bandes – *halbphantastische texte* – weist ironisch auf die fragwürdige Zugehörigkeit der „Texte“ zu einer Gattung hin. Im gesamten literarischen Schaffen Hodjaks ist die konstante Variation in der Wahl der Gattung zu bemerken: Die literarischen Gattungen fließen häufig ineinander. Andererseits zeigt das Adjektiv *halbphantastisch* an, dass bei diesen Texten von einer fiktionalen Hybridität gesprochen werden kann, die von phantastisch-fiktionalen Texten bis hin zu realitätstreuen Dokumentationen reicht.

Die meistens „auffallend unstilisierten Texte“³⁹⁷ des Bandes, die aus wechselnder Erzählperspektive mal „unglaublich“, „phantastisch“, ja surrealistisch oder vertraut und sehr alltäglich in einer derben Sprache von merkwürdigen Begebenheiten, aber zugleich von realitätsnahen Geschehnissen erzählen, erscheinen oft als autobiographische

³⁹⁴ Spiridon, Olivia: *Untersuchungen zur rumäniendeutschen Erzählliteratur der Nachkriegszeit*. Oldenburg: Igel Verlag 2002, S. 208.

³⁹⁵ Ebenda, S. 208.

³⁹⁶ Vgl. Motzan, Peter: *Zwischen gezielter Phantastik und realistischer Konkretion. Zu Franz Hodjaks „das maß der köpfe“*, *Kriterion Verlag, Bukarest, 1978*. In: *Neuer Weg* 23.09.1978.

³⁹⁷ Wagner, Richard: *Der wandelbare und der wetterwendische Mensch. Zu Franz Hodjak „das maß der köpfe“*, *Kriterion Verlag, Bukarest, 1978*. In: *Karpatenrundschau* 08.09.1978.

Reflexionen des Autors, oder, wie Richard Wagner sehr treffend in einer der ersten Rezensionen des Bandes bemerkt, als „recherchierte Lebensläufe.“³⁹⁸ Neben kurzen Parabeln, in denen Brechts Einfluss eindeutig zu erkennen ist, setzt sich der Band aus Tagebuchaufzeichnungen, lyrisch-persönlichen Reisebeschreibungen, Sagen-Parodien, literarisierten Protokollen, Burlesken zusammen. Viele Texte enthalten schon im Titel bzw. Untertitel den Hinweis auf die Gattung: *der kater (ein traumprotokoll)*, *auszug aus einem tagebuch*, *die legende vom brunnen*, *ein kapitel jenseits (eine burleske)* oder *kleine kriminalgeschichte* sind Beispiele dafür. Manche Texte sind als Essays zu lesen, in anderen dominiert der lyrische Ton (*besinnliche stunde*, *reisen*, *hochsaison*, *reiseintermezzo*). Philosophische Überlegungen sind hier ebenso aufzufinden wie realistische Kurzerzählungen. Walter Fromm bemerkt, dass sich die Texte ihrem Verfahren nach in zwei Arten einteilen lassen: in „halbphantastische texte“, die als „literature in disguise“ einen Balanceakt „zwischen der primären Forderung der Wahrheitsfindung und -aufdeckung einerseits und den konkreten gegenwärtigen Bedingungen des Schreibens andererseits, zwischen individuellem Anspruch und objektiven Möglichkeiten“³⁹⁹ darstellen und in unmittelbar erzählende Texte, in denen „Individuen mit ihrer Lebensrealität hervortreten“ und die gesellschaftlichen oder historischen Erkenntnisse nicht abstrakt prägnant erscheinen, die aber umso mehr die Betroffenheit versprachlichen. Sie artikulieren „Alltagskomplexität mit dem Durch- und Nebeneinander von Wichtigem und Belanglosem, mit ihren unendlichen Schnittpunkten von Persönlichem und Gesellschaftlichem.“⁴⁰⁰

Als Beispiel für die sogenannten „halbphantastischen texte“ gilt vor allem die Titelgeschichte *das maß der köpfe*, die eine surrealistische Begegnung zwischen zwei siebenbürgisch-deutschen Dichterkollegen, Franz Hodjak und Adolf Meschendörfer beschreibt.

Einsam, mit seinen Gedanken und dem Trinken beschäftigt, hört der Ich-Erzähler eine krächzende Stimme: „Ich bin es, Adolf.“ Nach dem ersten Erschrecken stellt sich heraus, dass die sprechende, vorerst unsichtbare Person nicht *der* Adolf ist. Durch das Rezitieren der eigenen Verse beweist der unbekannte Sprecher, dass er Adolf Meschendörfer ist, der befreit werden will. Symbolisch ist er auf dem Bücherregal unter

³⁹⁸ Ebenda, S. 5.

³⁹⁹ Fromm, Walter: *Die Betroffenheit und ihre Formen. Überlegungen zu Franz Hodjaks Prosaband „das maß der köpfe“*. In: *Karpatenrundschau*, 03.11.1978.

⁴⁰⁰ Ebenda.

dem „20bändigen Lessing“ gefangen. Schließlich flattert er hervor und erzählt dem jüngeren Dichterkollegen eine ungeschriebene Geschichte. Es ist eine Parabel über eine Gesellschaft, in der „die zivilisation zu einem höhepunkt gelangt sein“ soll:

wie die dunkle legende also berichtet, [...] lag das geheimnis dieser einmaligen zivilisationsstufe in der völligen gleichberechtigung aller köpfe, ganz gleich, ob diese nun zylindrisch, konisch, ei-, kugel-, pyramiden- oder würfelförmig waren.⁴⁰¹

Der Verfall dieser Gesellschaft beginnt mit der Machtübernahme der Würfelköpfigen, „zuerst mit subtilen mitteln, schließlich auf gewaltsame weise.“ Eindeutig ist die Parallele zwischen dieser fiktiven Gesellschaft und repressiven Gesellschaften zu erkennen, es ist ein konkreter Verweis sowohl auf die Rassentheorie des Nationalsozialismus (mit dem Namen der fiktiven Person, Adolf, der am Anfang der Geschichte gewollt verwirrend benutzt wird, assoziiert der Leser Adolf Hitler) als auch auf die Gleichschaltung im Kommunismus.⁴⁰² Selbst die Kunst und die Wissenschaft werden der Uniformierung unterworfen:

auch in der kunst wurde nur mit würfelförmigen elementen gearbeitet, und die wissenschaft war eifrig bemüht, ihre in würfelform angelegten thesen mit würfelförmigen beweisführungen würfelförmig zu unterbaun. alles musste würfelform annehmen und würfelförmig argumentieren. selbst die hennen, die keine würfelförmigen eier legten, wurden mit rattengift vertilgt.⁴⁰³

Letztendlich bleibt noch eine einzige Frage offen, die der Ich-Erzähler dem älteren Autor stellt: Warum habe er diese Geschichte, die er eben erzählt hat, nicht geschrieben? Und Meschendörfer antwortet rätselhaft: „warum, ja warum, das werden auch später so manche noch fragen, sagte er, schrumpfte wieder zu einem blatt papier zusammen und flatterte zurück ins regal“ (S. 20). Die Antwort geht aus dem Text deutlich hervor, wenn auch nur verhüllt: Die individuelle (Meinungs-)Freiheit wird in repressiven Gesellschaften stark nach vorgegebenen Auffassungen eingeschränkt, die zu erzählenden Geschichten werden in die Schubladen (oder wie hier: auf das Regal) verbannt. Andererseits wird mit dieser unbeantworteten Frage indirekt auf die Frage nach der Rolle hingewiesen, die

⁴⁰¹ Ebenda, S. 18.

⁴⁰² Vgl. auch Spiridon, Olivia: *Untersuchungen zur rumäniendeutschen Erzählliteratur der Nachkriegszeit*. Oldenburg: Igel Verlag 2002, S. 200.

⁴⁰³ Hodjak, Franz: *das maß der köpfe*. In: ders.: *das maß der köpfe*, S. 20.

Meschendörfer im Literaturbetrieb des „Dritten Reiches“ gespielt hat, über die in der Nachkriegszeit nicht offen gesprochen wurde.

In der rumäniendeutschen Literatur nach 1945 findet man zahlreiche Anspielungen auf die Werke von Meschendörfer (vor allem auf die *Siebenbürgische Elegie* und auf *Die Stadt im Osten*), er wird als einer der wichtigsten Autoren dieses Landstrichs betrachtet. Er hat mit seiner schriftstellerischen und publizistischen Tätigkeit großen Einfluss auf die Entwicklung des rumäniendeutschen Literaturbetriebs der Nachkriegszeit ausgeübt und war für viele jüngere Autoren ein Vorbild. Franz Hodjak jedoch, in dessen gesamtem schriftstellerischen Werk die Tendenz zur Dekonstruktion der Heldenmythen dominiert, berührt in diesem Text ironisch und subtil die Frage nach der fragwürdigen Haltung des großen „Klassikers“ der rumäniendeutschen Literatur in der Zeit des „Dritten Reiches“, allerdings ohne seinen schriftstellerischen Verdienst in Frage zu stellen.

Die Annäherung Meschendörfers an die Ideologie des Nationalsozialismus ist inzwischen kein Tabuthema mehr. 1987 spricht Edith Konradt diese Problematik an, allerdings ohne auf Details einzugehen.⁴⁰⁴ Eine ausführliche Analyse bietet Stefan Sienerth in seinem Aufsatz *Adolf Meschendörfer und Heinrich Zillich im Literaturbetrieb des „Dritten Reiches“*⁴⁰⁵ und weist darauf hin, dass die Komplizenschaft der sächsischen Autoren mit der offiziellen Literatur des „Dritten Reiches“ allgemein bekannt war,⁴⁰⁶ doch die in Rumänien lebenden Literaturwissenschaftler brachten „für die Partizipation der rumäniendeutschen Autoren am Literaturbetrieb des ‚Dritten Reiches‘ kein besonderes Interesse auf“, einerseits weil sie „über die Vorfälle und Gräuere im geografisch und zeitlich fernen ‚Dritten Reich‘ nicht genügend informiert waren“,⁴⁰⁷ andererseits wollten sie nicht „die kompromittierten Schriftsteller der Kumpanei mit dem Nationalsozialismus“ bezichtigen. Was aber wahrscheinlich schwerer ins Gewicht fiel war der Umstand,

dass die rumänische kommunistische Obrigkeit an der historischen Aufarbeitung dieses Zeitabschnittes nicht sonderlich interessiert war, wohl aus der Überlegung heraus, dass bei einer sorgfältigen Analyse die evidenten Parallelercheinungen zwischen der „braunen“ und der „roten“ Diktatur umgehend ins Auge gesprungen

⁴⁰⁴ Vgl. Konradt, Edith: *Grenzen einer Inselliteratur. Kunst und Heimat im Werk Adolf Meschendörfers (1877-1963)*. Frankfurt/M.: Peter Lang 1987.

⁴⁰⁵ Sienerth, Stefan: *Adolf Meschendörfer und Heinrich Zillich im Literaturbetrieb des „Dritten Reiches“*. In: ders.: *Studien und Aufsätze zur Geschichte der deutschen Literatur und Sprachwissenschaft in Südeuropa*. Band II. München: IKGS Verlag 2008, S. 189-226.

⁴⁰⁶ „Die Sympathie der siebenbürgischen Autoren Adolf Meschendörfer und Heinrich Zillich für das nationalsozialistische Deutschland steht außer Zweifel.“ In: ebenda, S. 193.

⁴⁰⁷ Ebenda, S. 191.

wären.⁴⁰⁸

Anders als bei Heinrich Zillich, der sich zur Ideologie des Nationalsozialismus offen bekannte und dessen Bücher in Rumänien nach 1945 nicht mehr veröffentlicht und verbreitet werden konnten, war im Falle Meschendorfers die Teilnahme an der nationalsozialistischen Politik nicht direkt nachzuweisen. So ist es zu erklären, dass Meschendorfer in der Zeit nach dem Krieg große Aufmerksamkeit und eine erstaunliche Popularität genoss. Über seine Tätigkeit im „Dritten Reich“ wurde erst gegen Ende des 20. Jahrhunderts diskutiert. In diesem Kontext gewinnt auch der Satz „warum, ja warum, das werden auch später so manche noch fragen“ eine besondere Bedeutung. Damit kratzt Hodjak am Bild des gefeierten siebenbürgischen Schriftstellers, zugleich ist aber (zwar nicht sofort ersichtlich, aber doch eindeutig) eine gewisse Selbstkritik und -ironie zu bemerken. Neben zeitgeschichtlichen Bezügen sind autobiographische Aspekte im Text unübersehbar: Der Ich-Erzähler befindet sich im gleichen schriftstellerischen Dilemma wie seinerzeit Adolf Meschendorfer. Das Problem, Mitläufer in einem repressiven politischen System (gleich welcher politischen Ausrichtung, ob „braun“ oder „rot“) zu sein oder sich davon zu distanzieren, wird hier thematisiert. Dadurch wird auf die Problematik der eingeschränkten Schreibfreiheit der rumäniendeutschen Schriftsteller verschiedener Generationen in einer totalitären Gesellschaft hingewiesen.⁴⁰⁹

Absurde Komik, surreale Groteske durchziehen den Text *der kater*, dessen Untertitel *ein traumprotokoll* auf eine nicht etablierte literarische Gattung hindeutet. Hier findet der Leser ein vielschichtiges intertextuelles Gewebe: der gestiefelte Kater wird darin wachgerufen, ebenso E.T.A. Hoffmanns Kater Murr oder Behemoth, der Kater aus Bulgakovs *Meister und Margarita*.

Einen anderen (realitätstreueren) Texttyp stellt die Geschichte *ein halbes semester sommer* dar, die mit ihrem direkten Einstieg, der Darstellung der unmittelbaren Wirklichkeit, den spannungsvollen und überraschenden Wendungen und dem offenen, pointierten Ende am meisten einer Kurzgeschichte ähnelt: Hodjak führt den Leser in die private Sphäre einer freizügigen und ruhelosen Studentin, einer Art „weiblicher Picaro“,⁴¹⁰ die wegen ihrer Gleichgültigkeit und Blasiertheit, des dauerhaften Fremdbleibens

⁴⁰⁸ Ebenda.

⁴⁰⁹ Vgl. Spiridon, Olivia: *Untersuchungen zur rumäniendeutschen Erzählliteratur der Nachkriegszeit*. Oldenburg: Igel Verlag 2002, S. 201.

⁴¹⁰ Motzan, Peter: *Zwischen gezielter Phantastik und realistischer Konkretion. Zu Franz Hodjaks „das maß der köpfe“*, Kriterion Verlag, Bukarest, 1978. In: *Neuer Weg*, 23.09.1978.

gegenüber den anderen als Vorgänger der Romanfigur Harald Frank (*Grenzsteine*) gelten könnte. Auf die „Widersprüchlichkeit und Trivialität der Alltagswirklichkeit“⁴¹¹ wird auch in *unfertige story* eingegangen. Hier erzählt Hodjak über den geheimnisvollen Selbstmord eines „alten“, dessen Schicksal als Symbol für eine ganze Generation gesehen werden kann. Die Folgen des Zweiten Weltkrieges (alle drei Söhne des Mannes sind im Krieg gefallen, später wurde er zur Aufbauarbeit geschickt, eine andere Person der Geschichte, Hanus hat seine Eltern im Krieg verloren) und der Kollektivierung (der Mann wurde von Haus und Hof vertrieben, aus Hanus macht die LPG „einen tüchtigen Agronomen“) werden zum Anlass einer nicht fertig gestellten Recherche. Aus verschiedenen Perspektiven wird versucht, die Gründe für den Selbstmord zu verstehen; dabei wird ein tragisches Bild einer ganzen Epoche dargestellt.⁴¹²

Das augenfälligste Charakteristikum dieses Bandes betrifft die Graphematik. Alle Substantive und Wörter am Satzanfang werden klein geschrieben, nur die Personen- und Ortsnamen werden durch Großschreibung hervorgehoben. Wie in der hodjakschen Lyrik dieser Zeitspanne werden auch hier die Wortreihen ohne Satzzeichen geschrieben und somit viele Interpretationsmöglichkeiten offen gelassen.

Halbphantastische Texte sind auch in den folgenden Prosabänden Franz Hodjaks enthalten. 1984 erscheint der Band *An einem Eckisch*, 1987 folgt *Friedliche Runde* und 1991 im Frankfurter Suhrkamp-Verlag der Erzählband *Zahltag*, in dem die alten Geschichten (manche mit minimalen Ergänzungen und Korrekturen) erneut abgedruckt wurden. Doch während in *das maß der köpfe* das visionenhaft Absurde, das Traumhafte den Vorzug hatte, wendet sich Hodjak in den zwei letzteren Bänden vorrangig sozialen Problemen zu: Eine weitere wichtige Rolle in diesen Geschichten spielt die Problematik der Identität der Protagonisten, die durch das Leben im Kommunismus geformt bzw. geprägt wurden.

⁴¹¹ Britz, Helmuth: *Querschnittbelebt. Zu Franz Hodjaks „das maß der köpfe“*. In: *Neue Literatur* 30 (1979), Heft 4, S. 97-100, hier S. 99.

⁴¹² Vgl. Motzan, Peter: *Zwischen gezielter Phantastik und realistischer Konkretion. Zu Franz Hodjaks „das maß der köpfe“*, Kriterion Verlag, Bukarest, 1978. In: *Neuer Weg* 23.09.1978.

5.2. Identitätsproblematik in der hodjakschen Kurzprosa der Achtzigerjahre

Sämtliche Texte Hodjaks kreisen um das Leben in oder nach einer Diktatur, um die Suche nach Identität Einzelner, die sich im System nicht zurecht finden und sich auch nicht anpassen wollen. Hodjak thematisiert in seinen in den Achtzigerjahren – während seiner zweiten Schaffensperiode – entstandenen Erzählungen vor allem die Bewältigung des neuen Lebens in den Nachkriegsjahren und die durch den Krieg erlittenen Verluste sowie die soziale Unsicherheit und Entwurzelung, das Verlorenheitsgefühl einer gesamten Generation.

Der Autor behält sowohl den ironischen Erzählton als auch den trockenen Humor und die objektive Erzählhaltung bei. Mit resigniertem Unterton und keinesfalls pathetisch berichtet Hodjak über die allmählich leer werdenden siebenbürgisch-sächsischen Dörfer und ihre in den Wahnsinn oder in den Alkohol getriebenen Einwohner. Die Protagonisten dieser Erzählungen sind fast ausschließlich Menschen, die am Rande der Gesellschaft und der Existenz leben, Narren, Pendlers, Alkoholiker, Obdachlose, Krüppel – Menschen, die auf etwas warten, das nie kommen wird: auf tote Söhne, auf verlorene Geliebten, auf menschliche Nähe, auf ein besseres Leben. Sie sind soziale Randfiguren, die vom Leben und der Geschichte gezeichnet sind⁴¹³ und nicht als Vorbilder taugen. Wie auch in den später erscheinenden Romanen sowie im Monodrama sind die Hauptfiguren Hodjaks Antihelden, Außenseiter, egozentrische Einzelgänger, die in die Gesellschaft nicht integriert sind. Die Protagonisten der Erzählungen haben keinerlei persönliches und gesellschaftliches Identifikationsmuster zum Vorbild, so sind sie von Illusionslosigkeit geprägt, haben Identitäts- und Zugehörigkeitsprobleme⁴¹⁴ und entwickeln somit eine negative Identität.

In einem Gespräch mit Susanne Broos äußert sich Hodjak zur Personenwahl seiner Geschichten und sagt, dass ihn Siegertypen nie interessiert hätten, sondern „immer nur Menschen, die von absurden Strukturen kaputtgemacht werden.“⁴¹⁵ Er steht „auf der Seite der Unangepaßten, Zukurzgekommenen, der Behinderten und der Sonderlinge, der

⁴¹³ Vgl. Spiridon, Olivia: *Untersuchungen zur rumäniendeutschen Erzählliteratur der Nachkriegszeit*. Oldenburg: Igel Verlag 2002, S. 230.

⁴¹⁴ Vgl. Hippe, Franziska: „viel Problematik mit minimalem Sprachaufwand auf engstem Raum konzentriert...“. *Entwicklungstendenzen und Besonderheiten im literarischen Werk Franz Hodjaks*. Magisterarbeit. Verteidigt an der Universität Babeş-Bolyai Klausenburg, 2008, S. 47.

⁴¹⁵ Broos, Susanne: *24,5 Quadratmeter deutsche Heimat*. In: *Börsenblatt für den Deutschen Buchhandel*, 94/24.11.1992, S. 17.

Ausgestoßenen und Ausgeflippten, der sozialen Randfiguren und Normalbürger im Out.“⁴¹⁶ Die Absurdität der Verhältnisse in einer repressiven Gesellschaft und die Art und Weise der Unterdrückung, der die Menschen ausgesetzt sind, will Hodjak mittels absurd-grotesker Darstellung eindringlich ins Bild setzen und entlarven.

Die Protagonisten der Kurzprosatexte von Hodjak sind immer auch seine literarischen Alter Egos. Er wählt bewusst Identifikationsfiguren, die am Rande der Gesellschaft leben. Obwohl der empirische Autor ein sozial abgesichertes Leben führt, versucht er durch diese Identifikation seine „existentielle Obdachlosigkeit“ darzustellen. Seine Erlebnisse und Erfahrungen im Militär und als Hilfsarbeiter (Hodjak arbeitete vor Antritt des Studiums als Hilfsarbeiter), erwiesen sich für sein schriftstellerisches Schaffen als überaus produktiv.

Die Personen der frühen Kurzgeschichten befinden sich in ausweglosen Situationen. Im Mittelpunkt der Erzählungen steht das Scheitern, die Verzweiflung, mit der sich die Protagonisten zurechtzufinden versuchen: „Denn jede Verzweiflung kann durch nichts anderes als allein durch eine andere, noch größere Verzweiflung kuriert werden.“⁴¹⁷

Das Scheitern spielt in der Erzählung *Zahltag* eine große Rolle, wo es zu einer Abrechnung zwischen zwei Generationen kommt: Der Kesselschmied Seppl Grubner entscheidet sich am Zahltag, nachdem er mit seinen Mitarbeitern und Mittrinkern noch eine Runde geschwätzt, getrunken und sich geprügelt hat, seinen seit dreißig Jahren nicht gesehenen Großvater zu besuchen, um mit ihm abzurechnen. Er sieht in seinem Großvater den Verantwortlichen für sein missratenes Leben, für seine „verpfuschte Zukunft“. Wegen seiner Herkunft (der Großvater war Kulak, galt also als „Ausbeuter“, als gefährliches Element in einem sozialistischen Staat) konnte Seppl Grubner „nichts werden“: „du Kulak, du hast alles, was ich hätte werden können, vermasselt, gründlich und endgültig“,⁴¹⁸ wirft er dem Großvater vor. Er wurde von der Universität ausgeschlossen, im Zuge der Enteignung hat die Familie den gesamten Besitz verloren. In der zweiten Fassung der Erzählung, die im Band *Zahltag* (1991) erschienen ist, fügt Hodjak noch eine weitere Episode des Scheiterns hinzu, die im Band *Friedliche Runde* (1987 veröffentlicht) wegen der politischen Situation und der Zensur nicht erscheinen konnte, nämlich, dass selbst die Securitate ihn zurückgewiesen hat: „Ich hab mich selbst der Securitate angeboten, um

⁴¹⁶ Schuller, Annemarie: *Stanislaus als Lehrer. Neue Bücher von Franz Hodjak*. In: *Karpatenrundschau* 02. 08.1985.

⁴¹⁷ Hodjak, Franz: *Brief*. In: ders.: *Friedliche Runde*, S. 102.

⁴¹⁸ Hodjak, Franz: *Zahltag*. In: ders.: *Friedliche Runde*, S. 38.

weiterzukommen, aber nein, haben die gesagt, zuerst muß deine Vergangenheit begraben sein.“⁴¹⁹ Seppl Grubner möchte am Zahltag also auch seine eigenen Rechnungen begleichen, doch er erkennt verzweifelt, dass diese Rechnung nicht beglichen werden kann, weil es sich hier bei allen, die einander richten, um Opfer handelt.⁴²⁰

Die Konfrontation des Protagonisten mit seinem Großvater kann von einem außerfiktionalen Standpunkt aus betrachtet als symbolische Abrechnung Hodjaks mit der älteren Generation – und mit der Geschichte – verstanden werden. Die Probleme einer, von einem unmenschlichen politischen System gezeichneten Generation, die die Schuld der Vorgänger büßt, kommt kritisch zum Ausdruck – obwohl sich diese Schuld letztlich nicht als die eigene Schuld, sondern als Folge der politischen Situation erweist: Die „ungeeignete“ Herkunft macht die Menschen zum Opfer.

Ein Opfer der Geschichte ist auch der Protagonist der parabelhaften Erzählung *Die Jacke*, für die Hodjak im Jahre 1990 beim Wettbewerb um den Ingeborg-Bachmann-Preis in Klagenfurt den Preis des Landes Kärnten erhalten hat. Der Protagonist der Erzählung ist der Totengräber Tzika, der vor Jahren als ausländischer Spion verurteilt worden ist, nachdem seine Selbstgespräche auf dem Friedhof, als er mit einem toten „Parteibonzen“ unbedacht schimpfte, belauscht worden waren. Es wird das Jahr der Verhaftung angegeben: 1957. Damit führt Hodjak den Leser in Gedanken zur schlimmsten Periode des stalinistisch geprägten Kommunismus in Rumänien, als die Securitate sogenannte „reaktionäre“ und „kontrarevolutionäre“ Elemente, die „gefährlichen Gegner“ der sozialistischen Gesellschaft ausfindig machte, denen man Verschwörung gegen die bestehende soziale Ordnung vorwarf und die zu hohen Haftstrafen oder Zwangsarbeit verurteilt wurden – wobei gewöhnlich schon vor den Prozessen feststand, was den Angeklagten zur Last zu legen war. Unter den Verhafteten befanden sich vor allem Angehörige der ungarischen und der deutschen Minderheit sowie unerwünschte rumänische Intellektuelle.⁴²¹

Als Tzika nach einem Arbeitstag – acht Begräbnisse hat er hinter sich, davon zeugen sechs Flaschen Schnaps und zwei, die er schon ausgetrunken hat – in die Kneipe kommt, wird er von Bauarbeitern provoziert: „Tzika, [...] sing uns einen Psalm“,⁴²² und da er die Provokation stumm ignoriert, „trampeln die da auf der Jacke rum“, indem sie

⁴¹⁹ Hodjak, Franz: *Zahlttag*. In: ders.: *Zahlttag*, S. 168.

⁴²⁰ Vgl. Krumbholz, Eckart: „*Allerlei Maskeraden, Zorn*“. *Franz Hodjaks packende Prosa*. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 08.10.1991.

⁴²¹ S. Kronstädter Schriftstellerprozess.

⁴²² Hodjak, Franz: *Die Jacke*. In: ders.: *Zahlttag*, S. 86.

symbolisch alles Wertvolle, was es noch in einer wertlosen Welt gibt, zerstören. Die Jacke, die aus Flickern besteht, spielt eine zentrale Rolle in Tzikas Leben, sie ist „eine Art Gedächtnis“, denn sie stammt aus der Zeit, als der Totengräber Tzika im Gefängnis gesessen hat und die Zellengenossen untereinander ein Stück von ihrer Jacke ausgetauscht und diese Flickern dann auf die eigene Jacke genäht haben. Ein Stück stammt von dem Zigeuner Garibaldi, ein anderes von einem Professor, dessen Schicksal mit einem einzigen lapidaren Satz geschildert wird: „Er wurde abtransportiert, zuerst in den Folterkeller, dann unter die Erde.“⁴²³ Hier soll erwähnt werden, dass in der ersten Fassung der Geschichte, die in dem Band *An einem Ecktisch* (1984) erschienen ist, dieser Satz, um die Zensur zu umgehen, folgendermaßen vorkommt: „er wurde abtransportiert, in ein Todeslager.“⁴²⁴

Ein weiterer Flickern auf der Jacke gehörte einst einem Fünfzehnjährigen, „er blieb am Stacheldrahtzaun kleben“, ein anderes Stück von einem überzeugten Kommunisten, der von Seinesgleichen verurteilt worden ist.⁴²⁵ Apotheker, Sänger, Zeitungschreiber, Schlosser, Fuhrmänner und Generale, Vertreter aller Gesellschaftsschichten sind im kommunistischen Gefängnis zu finden, für deren unglückliches Schicksal die Flickern als Symbole stehen.

Tzika glaubt weder an Gott noch an die Zukunft. Er singt gerne Psalmen in der Kirche, aber nicht aus Überzeugung, sondern weil er seine eigene Bassstimme gerne hört. Sein Verhältnis zu Religion und Gottesglauben erläutert folgende Zeile: „An die Würmer glaubst [du] sowieso mehr als an Gott.“⁴²⁶ Er hat sein Leben lang geschwiegen und geduldet und flüchtet immer, wenn er Probleme hat, in seine Gedanken und Erinnerungen. So wird im Leser die Lebensgeschichte eines gescheiterten Lebens wachgerufen. Tzika stand schon als Kind auf der Seite der Verlierer, denn als er mit sich eine Wette abgeschlossen hatte, auf einer Hängebrücke ohne sich festzuhalten ans andere Ufer zu gelangen (und so „den alten Spuk“ loszuwerden), schafft er es nicht: „Nicht einmal in der Vorstellung hab ichs geschafft, mich nicht an den Seitenkabeln festzuhalten.“ Sein ganzes Leben ist passives Schweigen; auch als sein wertvollstes Stück, die Jacke getreten wird,

⁴²³ Ebenda, S. 89.

⁴²⁴ Hodjak, Franz: *Die Jacke*. In: ders.: *An einem Ecktisch*, S. 69.

⁴²⁵ Die Anspielung auf die Nazizeit ermöglichte, dass der Text erscheinen konnte in einer Zeit, als es erwünscht war, im Kontext der „Diktatur“ über den Nationalsozialismus zu schreiben. Der Leser konnte jedoch die Parallelen zur gegenwärtigen Situation leicht erkennen und mit der Umformulierung einiger Sätze nach 1989 verdeutlicht Hodjak eindeutig die ursprüngliche Botschaft.

⁴²⁶ Hodjak, Franz: *Die Jacke*. In: ders.: *Zahltag*, S. 87.

spricht er kein Wort. „Gewöhnlich schweig ich. Ich bin vorsichtig. Doch auch da gibts einen Haken. Unsereins kann nicht vorsichtig genug sein. Vielleicht wärs am besten, unsereins wär stumm.“⁴²⁷ Doch wen meint der Ich-Erzähler mit diesem Wort „unsereins“? Die Gescheiterten, Verlustgewöhnten, Unauffälligen, von sich selbst und von anderen Isolierten, Individualitätslosen, passive Außenseiter, deren Überlebungskunst darin besteht, sich von den Geschehnissen möglichst fernzuhalten: „Ich halt mich raus“, „Seither schweig ich. Schweig hartnäckig“ oder „Steck ich den Kopf in den Sand“⁴²⁸ (S. 94-95) – und die eigene Person, die sich aus dem politischen Leben herauszuhalten versucht und zugleich ihre Aufgabe darin sieht, mittels der Literatur und durch geschickt angewandte Techniken und Strategien des Zensurumgehens ihre kritische Haltung gegenüber der politischen Situation und den Problemen der Gegenwart zu äußern.

Im Leben des Totengräbers gab es einen einzigen Versuch, sich zu widersetzen, nämlich als er sich weigert, nach seiner ersten Haftstrafe eine Erklärung zu unterschreiben, laut der die Jacke von einem KZ-Häftling stammte und er diese Jacke geschenkt bekommen hätte: „Ich war bereit, alles zu unterschreiben. Nur das mit der Jacke nicht. Sie können mich totschiagen, dacht ich.“ Doch nach weniger Bedenkzeit scheitert er auch hier: „Schließlich ließ ich mich überzeugen. Nun, wer in so einer Jacke herumläuft, unterschreibt alles“ (S. 94). Resignation und erzwungene Gleichgültigkeit, die Tzika eigen sind, charakterisieren eine ganze Generation. Als Lösung wird die passive Beobachtung der (politischen) Situationen erwogen.

Der Totengräber Tzika, der symbolisch für das Aussterben einer Minderheit steht, deren Identität bedroht und deren Zukunft somit ungewiss ist,⁴²⁹ hat die bittere Lektion der Geschichte gelernt und begnügt sich nach seiner Entlassung mit der einzigen Freiheit, die ihm geblieben ist: das Grab „mal zehn Zentimeter tiefer, mal nicht“ zu legen. Denn das ist die einzige Entscheidung, die er unbestraft treffen kann.

Eine wichtige Erkenntnis, zu der der Ich-Erzähler gelangt ist, besteht darin, dass jeder Mensch drei Elternteile hat: den Vater, die Mutter und die Zeit, in die man hineingeboren wurde. „Das ist die einzige Überzeugung, zu der ich bislang gekommen

⁴²⁷ Ebenda.

⁴²⁸ Ebenda, S. 94-95.

⁴²⁹ Vgl. Maes, Hans-Jürgen: *Chronos erbricht seine Waisenkinder. Analyse und Interpretation der Schreibweise und Botschaft der Kurzerzählung „Die Jacke“ von Franz Hodjak*. In: *Zeitschrift der Germanisten Rumäniens* 5 (1996), Heft 1-2 (9-10), S. 136-141, hier S. 137.

bin.“ In Tzikas Schicksal kann die Absurdität der gesellschaftlichen und zwischenmenschlichen Verhältnisse erkannt werden, „in denen die Menschen, in vielerlei Hinsicht gescheiterte Existenzen, keine Konflikte mehr austragen, sondern vielmehr Produkte ausgefochtener und stets verlorener Konflikte sind.“⁴³⁰ Der Protagonist (wie alle Protagonisten in den Werken Hodjaks) taugt nicht zum Helden: Er ist schwach, hat Angst, möchte in Ruhe gelassen werden und lässt alles mit sich geschehen, flüchtet in die Vergangenheit oder in den Alkohol.

Die meisten Geschichten kreisen um zwei zentrale Themen: den Tod (Friedhof, Totengräber, Selbstmörder erscheinen fast in jeder Geschichte) und das Trinken. Die Schnapsflasche ist ein ständig wiederkehrendes Motiv in Hodjaks Texten. Sie bietet ihrem Besitzer die Chance zur Flucht vor der Wirklichkeit, sie gilt als Gefährte und treuer Freund. Der Protagonist der Erzählung *Auf dem Korridor* spürt immer, wenn er „Dinge wie Prinzip und so [hört] eine Mordslust zu saufen.“ So trägt er immer ein Fläschchen bei sich:

Es ist mit dem Fläschchen wie mit einem Talisman. So ein Ding schützt dich wie kaum etwas gegen Depressionen, Herzinfarkt, Erfrieren, Übelkeit, Nervenzusammenbruch und weiß der Himmel noch gegen welche Art von Pech. Jedes Mal, wenn es passierte, daß ich das Fläschchen nicht bei mir hatte, ist etwas schiefgegangen.⁴³¹

Fast alle Protagonisten der hodjakschen Erzählungen (und Romane) sind Trinker. Für sie scheint die Rettung aus ihrer aussichtslosen Lage der Alkohol zu sein. Um nicht an die Wirklichkeit denken zu müssen, um die innere Unruhe und das moralische Gewissen zum Schweigen zu bringen, greift man zur Flasche. In *Zahltag* wird dies folgendermaßen erklärt:

In unsrem Bauch [...] sitzt ein Kobold, der bekommt oft furchtbare Wutanfälle. Dann tobt er so sehr, daß wir glauben, er zerreißt uns von innen. Das einzige, was dann hilft, ist, daß wir uns vollaufen lassen, bis er betrunken ist und einschläft.⁴³²

In der erwähnten Geschichte sammeln sich die Arbeiter nach einem langen Arbeitstag am Kiosk und bestellen, da auf dem Werkgelände keine alkoholischen Getränke ausgeschenkt

⁴³⁰ Dauer, Holger: *Franz Hodjak*. In: Arnold, Heinz Ludwig (Hg.): *Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Bd. 6. München: edition text+kritik 1978, 49. Nlg., S. 1-10, hier S. 6.

⁴³¹ Hodjak, Franz: *Auf dem Korridor*. In: ders.: *Friedliche Runde*, S. 7.

⁴³² Hodjak, Franz: *Zahltag*. In: ders.: *Friedliche Runde*, S. 30.

werden dürfen, „Kaffee mit ein bißchen Rum und erhalten Rum mit ein wenig Kaffee“ (S. 26). Es ist ein Tarnmanöver, das stillschweigend von allen akzeptiert wird, denn ohne Alkohol scheint das Leben dieser Menschen unerträglich zu sein. Das Trinken, der Alkoholrausch hilft ihnen, sich mit ihrem tragischen Schicksal abzufinden:

Meine Frau ist fortgelaufen, so einfach ist das, Mann. Manchmal fühle ich mich hundsmiserabel, und dann trink ich, bis ich froh bin, daß meine Frau fortgelaufen ist. Ein anders Mal bin ich froh, daß meine Frau weg ist, und dann trink ich vor Freude, bis ich mich hundsmiserabel fühl, weil ich allein geblieben bin.⁴³³

Sepl Grubner vergleicht sogar die Welt mit einem Gaststättenkomplex:

Wer eine Frau umkriegen will, führt sie in die Bar. Wer Geld hat, reserviert einen Tisch im Restaurant. Wer eine Geschichte loshaben will oder wen Geschichten interessieren, der frequentiert die Brasserie. Draufgängertypen sitzen im Weinkeller. Verkannte Dichter und Diebe mittleren Kalibers im Garten, zurückgezogen an einem Tisch im Schatten. Wer nicht weiß, wohin er gehört, bevorzugt die Bierstube. Wer nichts hat, als bloß Kummer, trinkt im Stehlokal.⁴³⁴

Auch in den später entstandenen Romanen von Hodjak spielt das Motiv des Trinkens eine wichtige Rolle. Die wandernden Protagonisten erleben den Alkoholrausch als Heimat und als Rettung: „Nur nicht depressiv werden, sagte sich Harald Frank. Er verspürte eine höllische Lust auf echten einheimischen Pflaumenschnaps. Er wollte die Leere ausbrennen wie eine böse Wunde.“⁴³⁵ In *Ein Koffer voll Sand* wird das Trinken mit der Freiheit gleichgesetzt: „Während Bernd Burger an seinem Wodka mit Mineralwasser nippte, begann er sich immer freier zu fühlen, je mehr er nippte.“⁴³⁶ Das Trinken hilft den Protagonisten ihre Identität (oder Identitätslosigkeit) zu bewahren: „Bernd Burger wollte einen Schnaps trinken auf das allgemeine wohl Europas, und es fiel ihm schwer, diesmal zu trinken, weil er wußte, daß dieses Trinken nichts mit Befreiung zu tun hatte, sondern mit dem Größenwahn, seine Identitätslosigkeit nicht verlieren zu wollen.“⁴³⁷

Der Protagonist in *Ganz kurzes Märchen* ist nicht, was er auf den ersten Blick zu sein scheint. Der am Anfang dargestellte jüngste Sohn eines Müllerssohnes und einer

⁴³³ Ebenda, S. 30.

⁴³⁴ Ebenda, S. 25.

⁴³⁵ Hodjak, Franz: *Grenzsteine*, S. 24.

⁴³⁶ Hodjak, Franz: *Ein Koffer voll Sand*, S. 146.

⁴³⁷ Ebenda, S. 57.

Bäckerstochter (wobei darauf hingewiesen werden soll, dass selbst bei den Eltern der Kinderstatus betont wird), ist nicht der, aus den Volksmärchen bekannte Siegertyp. Er gelangt nicht ans Ziel (und hat auch keine konkrete Ziele), er scheitert und resigniert. In diesem Text, der als Antimärchen zu lesen ist, wird ein Gegensatz von Form und Inhalt in den Vordergrund gerückt. Die typisch märchenhafte Formel leitet den Text ein, typische Märchengestalten werden vorgeführt: „Es waren einmal ein Müllerssohn und eine Bäckerstochter, die hatten drei Söhne.“⁴³⁸ Auch die Entscheidung des jüngsten Sohnes, sich auf Wanderschaft zu begeben („der jüngste aber wußte nicht, was er werden sollte; da zog er in die Welt, um sich umzusehen“), erinnert an ein typisches Grimm-Märchen. Doch die darauffolgenden Zeilen bieten einen illusionslosen Blick auf die Wirklichkeit:

Es trug sich das zu zur Zeit, als die Wunder nicht mehr Wunder, sondern alltäglich, und die Alltäglichkeiten nicht mehr alltäglich, sondern Wunder waren. Kein Fisch zappelte auf dem Trockenen, den der Sohn eines Müllerssohns und der Bäckertochter zurück ins Wasser hätte werfen können, um daraufhin belohnt zu werden.⁴³⁹

Die Hauptgestalt erkennt schnell, dass es für ihn unmöglich ist, in einer Zeit, wo die guten Taten nicht belohnt werden, etwas zu erreichen: „Soviel er auch spekulierte, nirgends eine Gelegenheit, zu Glück, Ehren, Ansehn, Reichtum durch eine gute Tat zu gelangen.“ In einer korrupten Gesellschaft hat er, als ehrlicher Mensch keine Chance: „Um die nötigen Tricks wäre er nicht verlegen gewesen, er hatte immerhin einiges gelesen.“ Mit dem letzten Nebensatz wird die aussichtslose Lage der Intellektuellen angedeutet, in dieser Zeit, in dieser Gesellschaft zu Anerkennung zu kommen. So beschließt der Protagonist, Selbstmord zu begehen. Mit einem bitter-witzigen Satz beendet Hodjak das Märchen: „Den Abschiedsbrief adressierte er an die Brüder Grimm. Als die auch nach zwei Jahren nicht antworteten, sagte er bloß, diese Bonzen“ (S. 5). Selbst in seinem Versuch, Selbstmord zu begehen, scheitert der Protagonist, resigniert wendet er sich (und mit ihm der Autor) von seinen literarischen Vorbildern ab, was durch den umgangssprachlich verwendeten und negativ konnotierten Begriff „Bonze“ verstärkt wird.

Hodjak benutzt Namen als einen wichtigen Teil der persönlichen Identität. So tragen die Protagonisten der Geschichten vielsagende Namen, die auf ihre Identität schließen lassen. „Den Namen geben dir weder Großvater noch Großmutter, weder die

⁴³⁸ Hodjak, Franz: *Ganz kurzes Märchen*. In: ders.: *Friedliche Runde*, S. 5.

⁴³⁹ Ebenda.

Eltern noch sonst irgendwelche Verwandten oder Bekannten. Den Namen gibt dir der Zufall” – so beginnt der Protagonist des Textes *Der zwingende Zufall*, Nero, die Geschichte seines Namens und dessen Folgen auf sein Leben zu erzählen: „Und dann wirst du geboren und mußt in Übereinstimmung und Einklang mit deinem Namen leben, da gibts kein Entrinnen.“⁴⁴⁰ Nachdem er von allen den Satz hört, der Name verpflichte ihn, beginnt er, sich seinem Namen anzupassen: Da er keine Gedichte schreiben kann, aber erkennt, dass alle das von ihm erwarten (der römische Kaiser Nero hatte ebenfalls literarische Ambitionen), sendet er an einen Dichterwettbewerb das Gedicht eines als „reaktionär und menschenfeindlich“ katalogisierten Dichters, mit dem er den ersten Preis gewinnt. Als er, von Gewissensbissen geplagt, den Betrug gestehen will, wird ihm davon abgeraten, und so verstärkt sich in ihm der Gedanke, dass er wegen seines Namens zum Verbrecher geworden ist. Der Ich-Erzähler beendet seine Geschichte mit der Schlussfolgerung: „Und so lebe ich nun mit dem Namen Nero, der, wenn er sich überhaupt um mich kümmert, mir nichts anders zu sagen hat, als daß ich mich einfach auf alles gefaßt machen kann” (S. 46).

Mit dem Namen Hans Caspar assoziiert man (in Verbindung mit dem Titel der Geschichte *Der Vogelscheuchenstein*) zu Recht das Kasperle-Theater.⁴⁴¹ Der alte Mensch, der von den Dorfbewohnern als Verrückter betrachtet wird, lässt sich täglich von dem Dorfzigeuner Toni Dalara eine Wunschgeschichte erzählen, in der der im Krieg gefallene Sohn nicht tot, sondern nur mit einer Frau weggegangen ist.

Und was ist dann mit ihm geschehn, fragt Hans Caspar außer Atem, vor Ungeduld keuchend.

Er wird wohl in Gefangenschaft geraten sein, antwortet Toni Dalara.

In wessen Gefangenschaft?

Einer Frau natürlich!

Und weshalb ist er nicht nach Hause gekommen, zumindest zu Besuch? Oder weshalb hat er nicht geschrieben oder mir irgendein Zeichen zukommen lassen?

Dafür gibt es zu viele Gründe, als daß es sich lohnt, sich darüber den Kopf zu zerbrechen, erwidert Toni Dalara.

Glaubst du, fragt Hans Caspar schüchtern, die Stirn in Falten ziehend.

Was heißt glauben? Das ist die klarste Sache der Welt, sagt Toni Dalara entschlossen.

Und wenn du dich dennoch täuschst?

Ausgeschlossen, sagt Toni Dalara.

Aber...

Überhaupt kein aber, schneidet ihm Toni Dalara schroff das Wort ab.

⁴⁴⁰ Hodjak, Franz: *Der zwingende Zufall*. In: ders.: *Friedliche Runde*, S. 40.

⁴⁴¹ wobei auch der Name des Protagonisten im Thomas Manns *Zauberberg* hörbar nachhallt.

Heute, Toni Dalara, warst du, sagt Hans Caspar [...] besonders überzeugend.⁴⁴²

Es ist erneut das aus den Geschichten Hodjaks bereits bekannte Tarnmanöver, mit dessen Hilfe die Protagonisten zu überleben versuchen. Paradoxe Weise benötigt man die Lüge, die Masken, den Betrug, um das eigene Gesicht bewahren zu können, um die eigenen Ideale, Träume, letztendlich die eigene Identität nicht zu verlieren: „Und während Hans Caspar aus der Schenke humpelt, denkt er, nein, nein, es kann nicht sein, es kann wirklich nicht sein, daß ich meinen Söhnen, von allem, was ich von meinen Vorfahren geerbt habe, nichts anders vererbt hab als den Tod, nein, nein, so etwas kann es einfach nicht geben“ (S. 72).

Sowohl in der Kurzprosa als auch in den Romanen und einigen Gedichten Franz Hodjaks dient der Narr (der Protagonist aber auch sein Schöpfer) als Identifikationsfigur, die unverhüllt Kritik an der Gesellschaft übt. Die Narrenidentität bedeutet Streben nach Individualisierung und Unverwechselbarkeit, Recht auf unbestrafte freie Meinungsäußerung. Zugleich weckt die Figur aufgrund ihrer Hilflosigkeit auch Sympathie beim Leser.

Im Roman *Grenzsteine* wird der Protagonist Harald Frank häufig als Narr dargestellt; um das Visum zu bekommen, kleidet er sich als Narr (wobei die Anspielungen auf den im Narrenkleid in die Welt geschickten Parzival nicht unerwähnt bleiben sollen). In den kurzen Prosatexten begegnet der Leser verschiedenen Narren und Verrückten, wie zum Beispiel Hans Caspar aus *Der Vogelscheuchenstein* oder Jakschi, der einzige Sehende und Fühlende aus der Geschichte *Jakschi zieht um*, der seinen Selbstmord als eine Zirkusnummer inszeniert. Diese Narren sind jedoch die Personen, die den klarsten Überblick über die Situation haben: Vergleichbar mit dem Schelm Till Eulenspiegel (der in den Gedichten Hodjaks ebenfalls als eigenes Alter Ego erscheint) erkennen sie die realen Probleme und Wunden der Gesellschaft, doch um etwas dagegen zu unternehmen, sind sie zu schwach, sie haben längst resigniert und lassen sich willenlos treiben.

Neben der Narrenidentität spielt auch die Fremdentität eine große Rolle in den Erzählungen. Einerseits sind die meisten Personen sich selbst und im eigenen Leben fremd, andererseits wird (wie in den späteren Romanen) das Gefühl des Fremdseins, die Heimatlosigkeit betont, beispielsweise in der Erzählung *Der Sängerstreit*, der später zu

⁴⁴² Hodjak, Franz: *Der Vogelscheuchenstein*. In: ders.: *Friedliche Runde*, S. 72.

einem Roman überarbeitet wurde.⁴⁴³

Die Handlung wird ins Mittelalter verlegt, und zwar ins 13. Jahrhundert. Den Hintergrund für diese Erzählung bildet der sagenhafte Sängerkrieg auf der Wartburg und die Legende vom Meistersinger Klingsor von Ungerlant. Klingsor, dessen historische Existenz nicht nachweisbar ist, wird im rumäniendeutschen Kulturraum als emblematische Gestalt des 12-13. Jahrhunderts gefeiert und für den ersten deutschen Literaten der Region gehalten.⁴⁴⁴ Hodjaks Klingsor fehlen aber jegliche Eigenschaften, die ihn zum Sieger machen könnten und so ist er von Anfang an zum Scheitern prädestiniert. Ständig entschuldigt er sich und hat ein schlechtes Gewissen, selbst wenn er derjenige ist, der angegriffen wurde.

Die Erzählung beginnt mit dem Satz: „oh, es ist bald ein Jahr her, seit der Sängerkrieg stattgefunden hat.“⁴⁴⁵ Dieser erste Satz und die darauffolgende Bemerkung „unglaublich [...], ich bin sofort aufgebrochen, als ich die Nachricht von dem berühmten Sängerkrieg erfuhr“, deuten darauf hin, dass es hier um eine verpasste Gelegenheit geht: Der Meistersinger, der sich auf den langen Weg machte, um an dem Wettgesang teilzunehmen, hat sich verspätet. Die Tatsache, dass die Reise aus Siebenbürgen nach Deutschland ein Jahr dauert, erweist sich als kulturthematische Anspielung, die metaphorisch gedeutet auch auf die gegenwärtige Situation bezogen werden kann: Deutschland ist für ein Mitglied der deutschen Minderheit in Siebenbürgen unerreichbar. Siebenbürgen wird wie ein sehr fernliegendes Gebiet dargestellt, die Entfernung und die Dauer der Reise wird folgendermaßen auch übertrieben beschrieben: „ich komme von sehr weit, aus dem entfernten Siebenbürgen. Der Weg war lang, und für mein Alter äußerst beschwerlich. Deshalb bin ich wohl jetzt erst angekommen.“⁴⁴⁶

Der Wettbewerb ist bereits ein Jahr her und es hat keinen Sinn mehr, sich der Prüfung zu unterziehen. Ein Maskeradenspiel beginnt: Unter dem Schein der Gerechtigkeit und Großzügigkeit wird dem Protagonisten doch eine Chance gegeben, sein Sängertalent zu demonstrieren. Der Burgherr fordert Klingsor auf, den Sieger des Wettbewerbs, Walther, herauszufordern (der Name deutet auf Walther von der Vogelweide hin). Neben dem

⁴⁴³ Hodjak, Franz: *Der Sängerkrieg. Roman*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2000.

⁴⁴⁴ Vgl. Guțu, George: *Insulare Differenz und europäische Identität. Deutsche Literaturen in Rumänien im Überblick*. In: Guțu, George – Mihaela Zaharia (Hg.): *Identität und Alterität. Imagologische Materialien für den Landeskundeunterricht*. București: Editura Universității 2004, S. 143-186. Im Internet unter: <http://www.ggr.ro/Insulare%20Diferenz.htm> [Zugriff: 11.09.2010.]

⁴⁴⁵ Hodjak, Franz: *Der Sängerkrieg*. In: ders.: *Das Maß der Köpfe*, S. 21.

⁴⁴⁶ Ebenda.

staubigen und verunsicherten Fremden Klingsor erscheint Walther als absoluter Siegertyp, im vollen Bewusstsein seiner Überlegenheit: „um das haupt des mannes waren drei dichte, konzentrisch angelegte lorbeerkränze gewunden, [...] sein gang war für dergleichen leiblichkeit auffallend beschwingt, zugleich aber sicher und selbstbewußt.“ Mit folgenden Worten wird er Klingsor vorgestellt: „das ist Walther, der preisgekrönte sieger, ein ergebener, eifriger und unermüdlicher sänger und streiter“ (S. 23).

Der mächtige Burgherr verspricht im Folgenden Klingsor die Möglichkeit einer Gewinnschance, in Wirklichkeit jedoch treibt er mit ihm ein böses Spiel: „wenn sie hinreißender spielen als Walther, werde ich das ergebnis annullieren und sie zum rechtmäßigen sieger des sängerkriegs erklären.“ Schnell wird dem Leser klar, dass Klingsor gegen diesen, vom Burgherrn protegierten Sänger nicht gewinnen kann. Die Tatsache, dass er ein Fremder ist, entscheidet den Verlauf des Wettbewerbs. Absurde Wettbewerbe und Maßstäbe werden vom Burgherrn erdacht, die Klingsor benachteiligen: Erstens werden die Konkurrenten aufgefordert, einen Wettlauf den Burgberg hinunter zu laufen, was dem alten Mann, der kaum gehen kann, nicht zuzumuten ist. „Klingsor machte eine bewegung, als wollte er aufstehn, blieb aber doch im sessel sitzen. Muss das sein, fragte er.“ Dann werden die Lauten abgewogen, die bei der Auswertung eine besondere Rolle spielen werden: „daß ihre laute leichter ist, wird auch schwer ins gewicht fallen, sagte der burgherr kopfschüttelnd zu Klingsor“ (S. 25). Danach folgt ein weiterer Wendepunkt in der Erzählung, nämlich, dass es auch Pflichtlieder gibt, die man kennen muss, um an dem Sängerstreit teilzunehmen. Natürlich ist Klingsor keines der Pflichtlieder bekannt, die Liedertitel („der tag erstrahlt in hellem glanz, es glänzt der tag im ersten strahl, es tagt und glänzt schon strahlend hell, der helle tag strahlt glänzend auf“) sind auch nur inhaltsleere Wortspiele, die die chaotische Undurchsichtigkeit dieses Wettstreits betonen. Hier wird die bittere Erkenntnis zum Ausdruck gebracht, dass alle Möglichkeiten, die ein Fremder (in diesem Falle ein Rumäniendeutscher) in Deutschland hat, keine wirklichen Chancen sind.⁴⁴⁷ Vergeblich sind die Mühen, das Talent, der Versuch, auszubrechen, er scheitert an Vorurteilen und an Lobbyismus. Der Sänger Klingsor wollte außerhalb seiner Heimat Siebenbürgen sein Glück versuchen, ihm wird jedoch trotz seines Talents keine Chance gegeben. Als es schließlich zur eigentlichen Probe, dem Singen, kommt, tauchen neue Hindernisse auf: Der Gesang wird vom Burgherrn bemängelt, er

⁴⁴⁷ Diese Schein-Chancen werden in der rumäniendeutschen Literatur häufig thematisiert, man denke nur an die Romane von Herta Müller.

kritisiert Klingsor, dass er selbst zu seinem Lautenspiel gesungen hat. Das geschieht, nachdem offensichtlich geworden ist, dass Klingsors Gesang qualitativ hochwertig ist und alle Anwesenden von seinem Talent überzeugt sind:

während Klingsor nun sang, betraten vereinzelte dienstleute leise den saal, allmählich aber liefen alle burgbewohner herbei, und zuletzt stiegen selbst die gestalten aus den fresken herab und lauschten mit angehaltenem atem der stimme des alten. als Klingsor geendet hatte, spendeten alle laut beifall und bestürmten ihn allgemein, noch weitere lieder vorzutragen, so daß er nicht umhin konnte, dem drängen der begeisterten zuhörerschaft nachzugeben. so sang der alte fast vier stunden ununterbrochen, bis zur völligen erschöpfung. der unerwartete erfolg aber brachte ihn einer ohnmacht nahe.⁴⁴⁸

Spätestens in diesem Teil erkennt man die politische Dimension der Geschichte, was anhand des autoritären Verhaltens des Burgherren zum Ausdruck kommt. Alles scheint unter dem Motto der Gerechtigkeit und der Ehre abzulaufen, in Wirklichkeit aber geht es um Formalität und Korruption. Das Schicksal von Klingsor war schon von Anfang an besiegelt. Aufgrund seiner Herkunft wird er benachteiligt, er wird als Fremder wahrgenommen und als solcher kann er nicht gewinnen. Außerdem gehört er auch nicht (wie Walther) zu denjenigen, die mit berechnender Untertanentreue einem tyrannischen Herrscher dienen. Denn schnell entpuppt sich auch der wahre Sieger des Sängerstreites – der Burgherr selbst:

plötzlich brach der burgherr in einen ohrenbetäubenden gesang aus, zu dem Walther heftig auf die einzige saite der laute einschlug. von den fenstersimsen flogen die tauben auf und schlugen aufgeregt gegen die bunten scheiben, und draußen in den säulengängen hörte man unzählige schritte in eile sich entfernen.⁴⁴⁹

Die Erzählung endet mit einer ironischen Aussage und Aufforderung des Gastgebers: „es tut mir außerordentlich leid, aber vielleicht kann ich sie trösten, indem ich sie nochmals daran erinnere, daß in etwa fünf oder fünfzehn jahren ein weiterer sängerstreit stattfinden wird“ (S. 29).

Klingsor kann eindeutig als Identifikationsfigur des Autors bezeichnet werden: Die siebenbürgische Herkunft des Protagonisten, die Künstlerthematik (das Ausgeliefertsein der Künstler in der Diktatur, der zum Scheitern verurteilte Versuch, mithilfe der Kunst

⁴⁴⁸ Hodjak, Franz: *der sängerstreit*. In: ders.: *das maß der köpfe*, S. 26.

⁴⁴⁹ Ebenda, S. 28.

Veränderungen bewirken zu wollen) sowie die in Hodjaks Werken oft thematisierte Problematik des ewigen Außenseitertums, des Fremdseins sind Beweise dafür. Die zeithistorischen Bezüge, wie die Personenzeichnung des Burgherren, der auf äußerst perfide Art von seiner Macht Gebrauch macht, liegen auf der Hand: Die Anspielung auf die absolute Macht des Diktators und das Ungenügen der Kunst durchziehen den gesamten Text.

Hodjak stellt die Geschichte seiner Protagonisten mittels grotesker, satirischer Gestaltungsmittel dar. Er bedient sich einer derben, „amorphen Normal- und Umgangssprache“⁴⁵⁰ als Erzählmedium, um soziale und psychologische Problematiken aus der Innenperspektive heraus darzustellen. Damit strebt er Glaubwürdigkeit an und ermöglicht dem Leser, am Erzählten unmittelbar teilzunehmen.⁴⁵¹ Mit Hilfe eines derben, oft vulgären Wortschatzes schafft Hodjak die Atmosphäre, in der sich seine Figuren bewegen: „Der Raum bumsvoll“, wird in *Die Jacke* die Kneipe beschrieben und über den vergangenen Tag wird gesagt: „War das ein Sautag.“⁴⁵² In *Zahltag* werden harte Schimpfwörter zum Betonen dieser brutalen Welt eingesetzt: „Du Arschkappelmuster, sagt der andre aus voller Brust wiehernd.“⁴⁵³

Doch nicht nur auf der Wortschatzebene, sondern auch auf der morphologischen Ebene ist die Orientierung des Autors an der Umgangssprache ersichtlich. Bei der Konjugation des Verbs in der ersten Person Singular verzichtet Hodjak konsequent auf das Endungs-*e*: *ich trink, ich sag, ich hab, ich wär*. In *Brief* sagt der Ich-Erzähler dazu: „Wie ihr sofort gemerkt haben werdet, scheint mir das »e« bei den Tätigkeitswörtern genau so sinnlos, wie jeder Versuch, mich davon überzeugen zu wollen, daß Wörter wie »ertragen« Tätigkeitswörter sind.“⁴⁵⁴

⁴⁵⁰ Müller, Walter: *Werkspezifische Kontinuität. Zu Franz Hodjaks drittem Prosaband*. In: *Neuer Weg*, 28.11.1987.

⁴⁵¹ Vgl. Ungar, Beatrice: *Den Leser wachrütteln. Zu Franz Hodjaks Prosaband „Friedliche Runde“*. In: *Karpatenrundschau* 29.01.1988.

⁴⁵² Hodjak, Franz: *Die Jacke*. In: ders.: *Zahltag*, S. 86.

⁴⁵³ Hodjak, Franz: *Zahltag*, In: ders.: *Zahltag*, S. 159.

⁴⁵⁴ Hodjak, Franz: *Brief*. In: ders.: *Friedliche Runde*, S. 98.

5.2.1. Ironische Gesellschaftskritik in *Geschichten um Stanislaus*

Der Text *Geschichten um Stanislaus*, der in dem 1984 herausgegebenen Prosaband *An einem Eckisch* erschienen ist, ist eine locker zusammengefügte Sammlung von aphorismenhaften, weisen und sentenzenreichen, zugleich stark ironischen Sprüchen, die dem Leser teilweise aus den früheren *Geschichten* bekannt sind, 1992 im Band *Sonderangebot* wieder herausgegeben wurden und die gut 20 Jahre später in dem 2006 erschienenen Aphorismenband *Was wäre schon ein Unglück ohne Worte*, allerdings ohne dass auf die Figur Stanislaus als Sprecher verwiesen wird, neu veröffentlicht wurden. Ganze Texte aus dem Prosaband *das maß der köpfe* (wie *vermutungen über Brecht, der fragwürdige dichter, Jonas, die legende vom brunnen*) werden hier vollständig wieder aufgenommen und in die philosophischen Überlegungen Stanislaus' eingebettet. Somit kann der Text als eine Art literarische Zusammenfassung der früheren Werke gelten – und als Beispiel für das Phänomen des Selbstzitats, das zu den charakteristischen Merkmalen der Arbeitstechnik Hodjaks gehört. Jedoch werden gesellschaftliche Probleme hier viel direkter angesprochen als in den früheren Prosatexten. Was schon in *das maß der köpfe* angedeutet worden ist, wird hier scharf kritisiert: Die Strategie der Machthaber, Andersdenkende auszuschalten und das Volk zum Mitläufer zu machen.

Der Text besteht hauptsächlich aus Gedanken, deren politische Anspielungen unübersehbar sind. Der Lehrer Stanislaus denkt pointiert über die (politische) Realität nach, in weisen Sprüchen reflektiert er über Macht und Machtlosigkeit, Frieden und Schein-Frieden, über vorgetäuschte und echte Demokratie, Ideologien, die ohne Militär nicht durchgesetzt werden können, Rechte und Pflichten. Er wendet sich kategorisch „gegen Manipulation, Bürokratismus, angemäßte Größe, kopflosen Optimismus, Unvernunft und Naivität, er ist gegen die Dogmatiker, Demagogen, Opportunisten und Fanatiker.“⁴⁵⁵

Annemarie Schuller sieht in Stanislaus den rumäniendeutschen Herrn Keuner.⁴⁵⁶ Tatsächlich erinnern die pointierten Reflexionen des Lehrers Stanislaus und die politische und sozialkritische Intention der Sprüche stark an die parabelhaften *Keuner-Geschichten* Bertolt Brechts, in denen der scharfsinnige Kommentator an der Gesellschaft Kritik übt

⁴⁵⁵ Schuller, Annemarie: *Stanislaus als Lehrer. Neue Bücher von Franz Hodjak*. In: *Karpatenrundschau* 02. 08.1985.

⁴⁵⁶ Ebenda, S. 4.

und ethisch-moralische Bildung vermitteln will. Stanislaus – wie auch Herr K. – verkörpert mit seiner kritisch-distanzierten, erzieherischen Haltung Weisheit und Menschenkenntnis. Er erscheint als politischer Redner, der sich öffentlich gegen die individuelle Freiheitseinschränkung, gegen Gewalt und Diktatur ausspricht. Er ist keine handelnde Figur, sondern eher eine beobachtende, reflektierende, scheut sich jedoch auch vor scharfen Urteilen nicht zurück. Immer nimmt er die Rolle des kritischen Kommentators ein: Mit seiner klaren Rationalität, seinem Scharfsinn und der beißend ironischen Haltung hält Stanislaus der Gesellschaft einen Spiegel vor, zum Teil indem er dabei manchmal den „moralischen Zeigefinder“ hebt. Seine Weisheit will nicht nur etwas lehren, sondern auch die allgemein herrschenden Auffassungen ironisieren und Anlass zum Nachdenken sein.

Nicht als Person, als Individuum ist Stanislaus von Bedeutung, sondern vielmehr seine Haltung, seine Meinungsäußerung gegenüber verschiedenen politisch-gesellschaftlichen Problemen und in Bezug zur jeweiligen Situation, in der er sich befindet. Wie Brechts Herr Keuner hat auch Stanislaus keine individuelle Persönlichkeit, vielmehr ist er als Vermittler und Anreger zu betrachten, als idealer Gesprächspartner, der immer versucht, den aktuellen Fragen nachzugehen und zu argumentieren.⁴⁵⁷ Seine intratextuellen Dialogpartner sind Schüler, Professoren, Literaten, er richtet sich jedoch mit seinen weisen, gewandt formulierten, prägnanten Aussprüchen, die immer von verschiedenen lehrhaften Tendenzen geprägt sind, an den Leser. Stanislaus ist sich seiner Rolle bewusst: „Weiß ich, was ich bin, so weiß ich auch was ich soll.“ Und was er soll, ist das Lehren, aber dieses Lehren ist „niemals ein Akt besserwisserischen Auftretens, sondern ein lebendiger Prozess, in dem er immer wieder auch selbst lernte“ (S. 171).

Das Schicksal von Stanislaus steht als Metapher für den Umgang mit Intellektuellen im kommunistischen Rumänien der Nachkriegszeit (vor allem in den Fünfzigerjahren): Nach dem Krieg wurde Stanislaus zur Personalabteilung gerufen und „geprüft“. „Bis sein Fall geklärt sein würde, wurde er aus dem Lehramt auf die Baustelle versetzt.“ Erst nach zwanzig Jahren, als Antwort auf wiederholtes, hartnäckiges Nachfragen wurde ihm der „kurze, allerdings positive Bescheid“ mitgeteilt: „Genosse Stanislaus, die Münze war echt, die Zähne waren falsch“ (S. 140).

Das berühmte Dictum von Descartes, „cogito ergo sum“ („ich denke, also bin ich“), wird umgedeutet und der politischen Situation angepasst: „Ich denke, also hab ich Feinde“,

⁴⁵⁷ Vgl. Knopf, Jan: *Brecht-Handbuch. Lyrik, Prosa, Schriften. Eine Ästhetik der Widersprüche*. Stuttgart: Metzler 1986, S. 557.

sagt Stanislaus. Die eigene Meinung darf in dieser Gesellschaft nicht gesagt werden, die einzige Möglichkeit, sich zu äußern, ist die demonstrative Abwesenheit: „Wer abwesend ist, will sagen, daß er anderer Meinung ist“ (S. 147). Man schweigt, man ist abwesend, denn man hat Angst vor den Konsequenzen – und diese Angst, die „immer größer als die Gefahr“ ist, beherrscht die Gesellschaft und das Leben des Einzelnen. „Man denkt, was man will. Man sagt, was man darf. Man tut, was man muß“, sagt Stanislaus (S.146) und erkennt dabei, dass der Mensch den staatlichen Repressionen machtlos ausgeliefert ist. Es besteht keine Möglichkeit, ein besseres Leben zu wählen: „Dein Pech bestand nicht darin, daß du immer den falschen Weg gewählt hast. Dein Pech war, daß du stets bloß zwischen zwei falschen Wegen zu wählen hattest“ (S.142). Mit diesen aphorismenhaften Sprüchen wird unter dem Deckmantel der Zweideutigkeit die Überwachung der Bürger sowie die Unterdrückung der Intellektuellen in der Diktatur kritisiert.

Die aussichtslose Situation der Intellektuellen in einer repressiven Gesellschaft und der Zwang, immer nur zwischen zwei „falschen Wegen“ wählen zu können, wird auch in den Werken siebenbürgisch-ungarischer Schriftsteller dieser Zeit dargestellt. Géza Páskándi veröffentlicht 1972 das Drama *Tornyot választok*,⁴⁵⁸ in dem er unter dem Deckmantel eines historischen Stoffes die Ausweglosigkeit und den Kompromisszwang der Andersdenkenden darstellt. Im Páskándis Drama soll der Enzyklopädist Apáczai Csere János (1625–1659), einer der wichtigsten ungarischen Gelehrten im Siebenbürgen des frühen 17.Jahrhunderts, nachdem er sich in einer öffentlichen Diskussion über den Puritanismus als Presbyterianer und Kartesianer bezeichnet hat und vom Fürsten György Rákóczi II. des Verrats angeklagt worden ist, den Turm auswählen, von dem aus er in den Tod gestürzt werden soll. Später wird das Urteil abgemildert und Apáczai wird ins Exil verbannt. Páskándi – wie auch Franz Hodjak – schildert anhand einer historischen Parabel die Willkür der Machthabenden, die bewusste Unterdrückung der Denk- und Meinungsfreiheit und die Resignation, in die das Vorhaben der „Auserwählten“, etwas zu verändern, schließlich mündet.

Hodjak wählt die Form des Apophthegmas um die biblische Geschichte von Jonas und dem Wal zu dekonstruieren und sein eigenes Verständnis von der Sintflut-Parabel darzulegen. Symbolisch wird darüber hinaus von der möglichen „Rettung“ eines Individuums gesprochen, das in einer repressiven Gesellschaft dazu gezwungen ist,

⁴⁵⁸ Páskándi, Géza: *Tornyot választok. Történelmi dráma három felvonásban*. In: *Korunk* 31 (1972) Heft 1, S. 50-72 und *Korunk* 31 (1972) Heft 2, S. 241-249.

Mitläufer zu werden.

In der biblischen Lehrerzählung wird Jonas von Gott der Auftrag gegeben, in Ninive Gottes Botschaft zu verbreiten. Jonas allerdings weigert sich, den Auftrag auszuführen und flieht in die entgegengesetzte Richtung; im Sturm wird er von einem Wal verschluckt und nach drei Tagen unversehrt wieder an Land gesetzt. Stanislaus allerdings „lehrte“, dass diese Legende „nur noch Kinder, Schwachsinnige und Greise“ glauben (S. 149). In seiner Variante ist es nicht Gottes Wort, vor dem Jonas zu flüchten versucht, sondern die Sintflut, die „vernichtende Tücke des Wassers.“ Der Wal erscheint nicht als Bedrohung und tödliche Gefahr, sondern als Rettung: „Noahs Arche war die eine Möglichkeit, allerdings die riskantere. Jonas wählte die andere. Er rief den Wal, der sich sowieso schon die längste Zeit in seiner Nähe herumtrieb, stürzte sich in seinen weit geöffneten Rachen und rettete sich so vor der Sintflut“ (S. 150).

Hier ist Jonas, der „ein gewitzter, klarsichtiger, wendiger Vertreter seiner Gattung war“ (S. 150), kein passives, dem Schicksal und Gott ausgeliefertes Individuum, sondern ein bewusst handelnder Mensch, der selbstsicher eine Entscheidung treffen kann. Er will sich vor der Sintflut (im übertragenen Sinne könnten damit die turbulenten geschichtlichen Ereignisse gemeint sein) retten, allerdings vermeidet er die offene Konfrontation und den Widerstand (Noahs Arche), und so findet er die Lösung in dem „weit geöffneten Rachen“ des Wals, der „sich sowieso schon die längste Zeit in seiner Nähe herumtrieb“ – eine Anspielung darauf, dass man als Schriftsteller (und Verlagslektor), der vom System (Securitate bzw. Zensur) sowieso überwacht wird, anscheinend gewillt ist, „mitzumachen“, und paradoxerweise gerade dadurch, dass man der Gefahr so nah ist, sich „retten“ (also weiter schreiben, die eigene Meinung äußern) kann. Hodjak nutzt die lehrhaft-politischen Möglichkeiten des parabolischen Erzählens, um die Strukturen einer unterdrückten und verlogenen Gesellschaft ironisch zu durchleuchten und übt zugleich (implizit) Kritik an den vorgegebenen politisch-sozialen Zuständen bzw. am System, allerdings nüchtern und ohne jegliches Revolutionspathos.

Wir finden zahlreiche Aussagen in Stanislaus' Geschichten, aus denen Rückschlüsse auf die Biographie Franz Hodjaks gezogen werden können. Schauplätze des eigenen Lebens (Redaktion, Universität usw.), Begebenheiten beim Militär, die Erfahrungen als Hilfsarbeiter oder als Student, die dem Leser aus den Erinnerungen des

Autors bekannt sind,⁴⁵⁹ sind auch in den Stanislaus-Geschichten wiederzuerkennen. Der slawische Name des Protagonisten kann ebenfalls als Verweis auf die eigene Biographie gedeutet werden: als Anspielung auf die teils slowakische Herkunft des Autors, dessen Muttersprache „eine vielgesprochene und -gelesene Weltsprache“ (S.153), also Deutsch ist.

Zu erwähnen ist die Dominanz der Motive, die in der hodjakschen Lyrik dieser Zeitspanne wiederholt auftauchen: Freiheit, bzw. ihr Fehlen (die persönliche Freiheit sowie die Meinungs- und Schreibfreiheit), das Militär, Diktatur – wobei in der ersten Fassung der *Geschichten um Stanislaus* von 1984 immer wieder das Adjektiv „faschistisch“ beigefügt wird. In der Neuausgabe von 1992 (im Band *Sonderangebot* wurde der Text erneut aufgenommen, wobei auch Textpassagen beigefügt wurden, die 1984 nicht erscheinen konnten) wird das Beiwort weggelassen und dadurch die Botschaft direkter vermittelt: Es geht um jede Art von Diktatur, von Unterdrückung. Stanislaus denkt über Geschichte, Politik, Philosophie nach, über Kunst und Schriftstellertum, bis hin zu Banalitäten des Alltags. Dabei erkennt der Leser unschwer die versteckten Anspielungen, mit denen Hodjak die Zensur auszuspielen versuchte.

Wenn wir die ursprüngliche Fassung der *Geschichten um Stanislaus* mit dem 1992 veröffentlichten Text vergleichen, können jene Textstellen identifiziert werden, die aufgrund der Zensur verändert, gekürzt oder überhaupt nicht veröffentlicht werden konnten. Es geht hauptsächlich um jene Passagen, in denen Kritik an der Diktatur zu erkennen ist. In manchen Fällen finden wir in der ersten Veröffentlichung Beiwörter, die die Aufmerksamkeit des Lesers von den aktuellen politischen Problemen auf vergangene geschichtliche Ereignisse lenken sollten. Als Beispiel sollen an dieser Stelle zwei Varianten desselben Textes stehen: 1984 konnte der Satz „Alle Grenzen sind Aggressionen“ (der 1992 in dieser Form veröffentlicht wurde – S. 34.) nicht erscheinen. Deshalb fügte Hodjak ein Adjektiv hinzu, durch das darauf gezielt werden sollte, die Aufmerksamkeit von der geopolitischen Dimension der Aussage abzulenken und eine allgemeine existentielle Problematik anzusprechen: „Alle *menschlichen* Grenzen sind Aggressionen“ (S. 164) [Hervorhebung der Verfasserin].

Ein weiteres Beispiel, das die militärische Gewalt an den Pranger stellt, lautet in der ersten Fassung folgendermaßen: „Also muß man die Ideologie, die ohne Militär nicht auskommt, aus der Welt schaffen“ (S. 141). Der Satz steht im Kontext einer Kritik am

⁴⁵⁹ Vgl. die Interviews mit Hodjak.

Zweiten Weltkrieg, also wird dadurch auf die nationalsozialistische Ideologie angespielt. In der neueren Fassung wird der bestimmte Artikel mit dem Indefinitpronomen *alle* ersetzt und dadurch wird die Aussage nicht mehr ausschließlich auf die „faschistische“ Diktatur bezogen (dieses Motiv kommt in der Erstfassung besonders häufig vor), sondern zugleich auf die kommunistische: „Also muß man *alle* Ideologien, die ohne Militär nicht auskommen, aus der Welt schaffen“ (S. 13) [Hervorhebung der Verfasserin]. Weiterhin steht in der ersten Fassung folgender Satz, mit dem eindeutig der Faschismus gemeint ist: „*Faschistische* Diktatoren brauchen bloß ein Volk von Händen und Füßen“ (S. 176) ; im Band *Sonderangebot* finden wir die verkürzte Variante: „Diktatoren brauchen bloß ein Volk von Händen und Füßen“ (S. 45).

Es gibt allerdings auch Textstellen, die zwar eindeutig Kritik am Regime üben, doch unverändert erscheinen konnten. Das betrifft vor allem die Textpassagen, in denen Stanislaus über Freiheit nachdenkt: „Moralisch handeln heißt, daß man durch das, was man tut, seinen Nächsten nicht in seiner Freiheit einschränkt“ (S. 144). Und wenig später spricht Stanislaus darüber, dass die Freiheit sich nicht definieren lasse, denn „alle Definitionen über die Freiheit tun im Grunde nichts anders, als die Freiheit einzuschränken“ (S. 156).⁴⁶⁰ Und: „Indem man Definitionen aufstellt, erklärt man bloß sein eigenes Verhältnis zur Freiheit“ (S. 174). Stanislaus erklärt das Verhältnis zwischen Freiheit und Notwendigkeit folgendermaßen: „Nicht daß man ausdrücklich tun will, sondern daß man ausdrücklich will, es tun zu dürfen“ (S. 173). Eine ähnliche Aussage enthält auch folgender Satz: „Ohne Freiheit ist es immerhin erträglicher zu leben als mit dem Bewußtsein, daß man ohne Freiheit lebt“ (S. 176.) Die scharfe Kritik an den politischen Verhältnissen im kommunistischen Rumänien bzw. an der Einschränkung der Gedanken- und Meinungsfreiheit ist nicht zu übersehen. Dies kann als Beweis dafür gelten, dass sich die Zensur zuweilen als überraschend nachsichtig erwies.

Eine eindeutige Anspielung auf die Gegenwart der Zensur und auf die Art und Weise, wie sie funktioniert, wird in der folgenden (ironisierenden) Textstelle deutlich: „Im Typoskript des Poeten vom Dienst stand: Freiheit. Der Korrektor vom Dienst korrigierte gewohnheitsgemäß: Freizeit“ (S. 149). Wie bereits im dritten Kapitel der vorliegenden Arbeit erklärt wurde, ist die Tatsache, dass solche Sätze erschienen sind, vor allem damit

⁴⁶⁰ Diesen Gedanken finden wir auch in dem Interview, das Axel Helbig mit Franz Hodjak geführt hat. Vgl. Helbig, Axel: „Jede Definition der Freiheit schränkt die Freiheit ein“. *Gespräch mit Franz Hodjak am 29.07.2002 in dessen Dresdner Stadtschreiberwohnung*. In: *Ostragehege. Zeitschrift für Literatur, Kunst* 27 (2002).

zu erklären, dass die Zensoren, die für die deutsche Literatur zuständig waren, kompromissbereiter waren, als diejenigen, die für die rumänische bzw. ungarische Literatur zuständig waren.

Der Titel dieses Werkes (und somit die Gattungsangabe) ist irreführend: Die Textpassagen sind eigentlich keine „Geschichten“, eher locker zusammengefügte Gedankensplitter, Sentenzen, Aphorismen, Parabeln bzw. Apophthegmata, die beliebig austauschbar sind und die (anders als bei den *Keuner-Geschichten*) keine Überschrift tragen, wodurch sich die Collagenartigkeit des Werkes verstärkt. Wie Bertolt Brecht, experimentiert auch Hodjak mit unterschiedlichen Erzählweisen. Eine weitere Ähnlichkeit zwischen Brechts *Keuner-Geschichten* und Hodjaks *Geschichten um Stanislaus* ist die Tatsache, dass es sowohl bei Brecht als auch bei Hodjak nicht darum geht, fertige Lösungen zu philosophischen, ethischen oder sozial-politischen Problemen anzubieten, sondern vielmehr den Leser direkt anzusprechen und ihn zum Nachdenken (und eventuell zum Diskutieren) anzuregen. Durch die hohe Verdichtung, die syntaktische Geschlossenheit und den ironischen Ton wird dem Text besondere Aussagekraft verliehen.

Brechts *Keuner-Geschichten*, deren Entstehungszeit von 1926 bis 1956 reicht, waren zuerst zur Verwendung in Stücken vorgesehen. Auch die Stanislaus-Geschichten erschienen im Laufe der Zeit innerhalb anderer Werke Hodjaks: Einige Parabeln sind dem Leser aus dem ersten Prosaband *das maß der köpfe* bekannt, andere Sprüche, Aphorismen sind in die Monologe der Protagonisten der (nach 1990 in Deutschland erschienenen) Romane eingebettet und die meisten Gedanken finden wir in den Interviews mit Hodjak, die im Laufe der Zeit in verschiedenen Zeitungen und Zeitschriften abgedruckt wurden.⁴⁶¹

Die Art und Weise, auf die sich der Autor immer wieder in die Monologe und

⁴⁶¹ Vgl. u.a. Helbig, Axel: „Jede Definition der Freiheit schränkt die Freiheit ein“. *Gespräch mit Franz Hodjak am 29.07.2002 in dessen Dresdner Stadtschreiberwohnung*. In: *Ostragehege. Zeitschrift für Literatur, Kunst* 27 (2002). / Koity, Marius: „Ein Text hat immer mehrere Schichten“. *NBZ-Interview mit dem Klausenburger Schriftsteller Franz Hodjak*. In: *Neue Banater Zeitung*, 19.02.1989. / Kolf, Bernd: *Vom Manuskript zum Nachvollzug. Gespräch*. In: *Karpatenrundschau*, 23.04.1971. / Neumann, Michael: „ich dreh das Licht aus und verschluck den Schlüssel“. *Ein Gespräch mit Franz Hodjak*. In: *Kassandra. Literaturen*, 05.11.1998. / Reichrath, Emmerich: *Zwei Narren wohnen, ach, in meiner Brust. Ein Gespräch mit dem Schriftsteller Franz Hodjak*. In: *Neuer Weg*, 18.02.1989. / Schuller, Annemarie: *Der ewige Vorwurf des Epigontums. Gespräch mit Franz Hodjak*. In: Reichrath, Emmerich (Hg.): *Reflexe II. Aufsätze, Rezensionen und Interviews zur deutschen Literatur in Rumänien*. Klausenburg: Dacia 1984, S. 74-77. / Schuller Ange, Horst: *Lampenfieber nach Prüfungen. Gespräch mit Franz Hodjak*. In: *Karpatenrundschau*, 06.01.1989. / Schuller, Horst: *Siegen und überstehen. Nach einem Gespräch mit Franz Hodjak notiert*. In: *Karpatenrundschau*, 06.09.1990. / Schülke, Claudia: *Unvollendete Revolution. Der rumäniendeutsche Dichter Franz Hodjak im Literaturbüro*. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 22.10.1990. / Sienerth, Stefan: „Von der Suche nach einem Ort.“ *Franz Hodjak im Gespräch mit Stefan Sienerth*. In: *Südostdeutsche Vierteljahresblätter* 45 (1996), Heft 1, S. 9-18. / Weber, Horst: *Worte dann und wann. Werkstattgespräch mit dem Dichter Franz Hodjak*. In: *Karpatenrundschau*, 21.01.1972.

Erzählungen seiner Figuren einschaltet, macht deutlich, dass sich Hodjak in seinen Werken immer wieder auch selbst darstellt. Er konstruiert seine Identität(en) in den Werken, indem er seine eigene Lebensgeschichte fikionalisiert und stilisiert. So entsteht die dynamische Ipse-Identität durch die ständige Refigurierung des Selbst.⁴⁶² Wie Josef Radler, die Hauptfigur der Geschichte *Friedliche Runde* behauptet: „Unser Leben ist eins, und die Geschichten über unser Leben sind was anders, was ganz anders, ja, ich würde, meine Herren, geradezu behaupten, beide verhalten sich zueinander wie Hund und Katz.“⁴⁶³

Erfahrungen, verschiedene Beziehungen und die historischen Ereignisse prägen die Identität eines jeden. Betrachtet man das gesamte schriftstellerische Werk von Franz Hodjak unter diesem Aspekt, wird ein Wandel des Identitätsbildes offensichtlich. Aufgrund der geschichtlichen Ereignisse und der veränderten Lebensumstände verändert sich im Laufe der Zeit auch das Selbstbild (und die Ipse-Identität) des Autors. In seiner frühen Schaffensperiode entwirft Hodjak in seinen Werken noch eine klar konturierte, ethnisch geprägte Identität seiner Selbst: Er übernimmt die Rolle eines sozial engagierten, in Rumänien lebenden deutschen Schriftstellers, der die gegenwärtige (politische) Lage scharfsinnig und ironisch kritisiert. Nach dem politischen Umbruch und nach den Veränderungen der persönlichen Lebensumstände (Auswanderung) beginnt Hodjak im Prozess des Erzählens seine Identität zu dekonstruieren und zunehmend in der Rolle eines Identitäts- und Heimatlosen zu verstehen und konstruiert demnach auch in seinen Werken (durch die verschiedenen Alter Egos) eine negative Identität.

⁴⁶² Vgl. auch Herbert, Markus – Ziebertz, Hans-Georg: *Plurale Identität und interkulturelle Kommunikation*. In: Ziebertz, Hans-Georg (Hg.): *Gender in Islam und Christentum. Theoretische und empirische Studien*. Berlin: LIT Verlag 2010, S. 111-125, hier S. 115.

⁴⁶³ Hodjak, Franz: *Friedliche Runde*. In: ders.: *Friedliche Runde*, S. 119.

6. Identitätssuche in den Romanen von Franz Hodjak

Die Frage nach der Identität und der Unmöglichkeit, sich „in die Schublade eines Identitätsmusters“ einzuordnen, behandelt Franz Hodjak in den Romanen *Grenzsteine* und *Ein Koffer voll Sand*, die während der dritten Schaffensperiode entstanden sind. Durch die ironisch zugespitzte Darstellung der stark autobiographisch geprägten Lebenswege der beiden Protagonisten, Harald Frank und Bernd Burger, äußert sich Hodjak zu dem Problem des Heimatverlustes einer schwindenden Minderheit – der Deutschen aus Siebenbürgen.

Die Protagonisten der Romane sind Außenseiter, die ständig auf der Flucht sind und die ihre Freiheit in der Heimat- und Identitätslosigkeit sehen. Sie weisen die Zugehörigkeit zu einer Nation oder zu einer geographischen Region entschieden ab und fühlen sich glücklich, wenn sie ohne Reiseziel durch die Welt irren. Um die Irrwege der beiden Romanfiguren Harald Frank und Bernd Burger zu gestalten, greift Franz Hodjak zwei in der Weltliteratur sehr bekannte und häufig bearbeitete Themen auf, nämlich die Gralssuche des Parzival bzw. die Heimatsuche des Odysseus.

6.1. „Nur wer allein ist, schafft es“. Der Ausreißer und Außenseiter Harald Frank im Roman *Grenzsteine*

Der Roman *Grenzsteine* behandelt ein wichtiges Kapitel der Geschichte der Deutschen in Rumänien, nämlich die Periode, die unmittelbar auf die Revolution von 1989 folgt. Nach dem Sturz Ceaușescus beschleunigte sich die schon in den Siebziger- und Achtzigerjahren begonnene Auswanderung der deutschen Minderheit nach Deutschland. Innerhalb eines halben Jahres entschlossen sich über 100.000 Rumäniendeutsche zur Ausreise.⁴⁶⁴

Auf der Ebene der erzählten Geschichte wird das Problem der Heimat- und Identitätslosigkeit eines „Rumäniendeutschen“ thematisiert. Durch die Schilderung der Geschichte einer einzelnen Person stellt Hodjak pointiert und (selbst)ironisch das kollektive Schicksal der Siebenbürger Sachsen dar.

⁴⁶⁴ Vgl. Gabanyi, Anneli Ute: *Geschichte der Deutschen in Rumänien*. In: Bundeszentrale für politische Bildung (Hg.): *Informationen zur politischen Bildung. Aussiedler*. 2 (2000), Heft 267. Im Internet unter: <http://www.bpb.de/publikationen> [Zugriff: 22.08.2010.]

Der Protagonist des Romans, Harald Frank, ist ein Vertreter der deutschen Minderheit in Rumänien. Im Roman werden seine Erlebnisse in den neuen politischen und sozialen Strukturen der postkommunistischen Zeit geschildert, die Abenteuer, die er in einer relativ kurzen Zeitspanne erlebt, sowie seine Erinnerungen seit der frühen Kindheit, die er mit den Geschehnissen verbindet und durch das Auge des Erzählers detailliert wieder erlebt.

Harald Frank erscheint am Anfang des Romans als selbstbewusster, von sich selbst überzeugter Mann, der auf dem Weg ist, ein neues Leben zu beginnen. Er erwacht aus einem traumlosen Schlaf und versteht diesen als Zeichen dafür, dass er nach Westen aufbrechen soll. Nach langen Jahren der Unterdrückung im Kommunismus sieht er endlich die Chance, seinen eigenen Weg zu gehen. Entschieden bricht er mit seinem alten Leben, um sich auf den Weg in die Zukunft, und zwar durch die Beschaffung eines Visums nach Deutschland (von wo er nicht mehr wiederkehren will) zu machen. Seine Freundin wirft er ohne Weiteres hinaus aus der Wohnung und aus seinem Leben: „Harald Frank schloß die Wohnungstür ab [...], doch nicht bevor er seiner Freundin die Freundschaft gekündigt und sie hinausgeschmissen hatte“ (S. 7). Seinen Nachbarn weist er grob und mit ironischen Bemerkungen zurecht: „Ja was denn, soll ich etwa Vorhänge am Eingang meiner Wohnung anbringen, fragte Harald Frank. [...] Er brach das Gespräch ab und ging grußlos“ (S. 7). Im Laufe der Geschehnisse entpuppt er sich als jemand, der weder Ideale noch ein klares Konzept für sein Leben hat. Sein ganzes Leben dreht sich um den Zwang fliehen zu müssen. Die Flucht, die sein Leben charakterisiert, beginnt schon in der Kindheit: Er verbringt viel Zeit bei seinen Großeltern und eines Tages flüchtet er aus dem ihn beengenden Zuhause auf eine Insel, wo er seine eigene Welt aufbaut. Nachdem er alles aufgehäuft hat, was unnütz bei der Großmutter herumliegt, wird in ihm ein neuer Sinn wach, „der Sinn für das Unnütze“ (S. 132). Diese Einstellung verfolgt ihn weiterhin in seinem gesamten Leben und er betrachtet sein Leben und die Welt um sich als nutzlos. Er entwickelt in sich die Lebenseinstellung, sich an nichts und niemanden zu binden. All seine Beziehungen, die er hat, sind nur flüchtige Bekanntschaften. Frauen sind Statisten in seinem Leben, die Liebe erweist sich als Betrug, die Institution der Ehe als Schein. Freunde gibt es nicht, nur Schicksalsgenossen und Interessengemeinschaften, und die Freiheit bleibt ein unerreichbarer Wunschtraum. Die Entwertung aller Wert- bzw. Idealvorstellungen wird durch sein Verhalten sichtbar.

Am Anfang hat er noch ein Ziel vor Augen: in Deutschland anzukommen. Aber allmählich verliert dieses Ziel seine Wichtigkeit. Er ist ständig auf der Suche nach einem Ort, an dem er sich zu Hause fühlen kann, erreicht aber nur Zwischenstationen.

Harald Frank ist eine Person, die alles Äußere von sich fernhält und die in seine eigenen Gedanken zu flüchten vermag. Was man dann aber erfährt, ist, dass er nur bei seinen Gedanken verweilt, statt in seinem Inneren eine Zuflucht zu finden. Denn auch im Innern streitet er alles ab und er hat wenig was er sein Eigenes nennen kann. Er ist (wie seine Mutter) ein Rumäniendeutscher, was für ihn keine doppelte oder reichere Identität bedeutet: „Seine Mutter war ihr Leben lang heimatlos. In Rumänien gehörte sie einer Minderheit an, der Minderheit der Deutschen. Und in Deutschland gehörte sie wieder zu einer Minderheit, zur Minderheit der Ausländer“ (S. 181). Von den Vorfahren erfahren wir, dass ihre persönliche Geschichte immer von dem Wechselspiel der osteuropäischen Geschichte geprägt war. Der Großvater wird zum Beispiel mit einer in Siebenbürgen sehr bekannten Anekdote dargestellt:

Harald Franks Großvater, der in einem kleinen Marktflecken geboren worden war, der bald zur Monarchie gehörte, bald zu Ungarn, bald zu Rußland, bald zur Ukraine, pflegte sich immer wieder vor Ortsfremden zu rühmen, daß er viele Länder kennengelernt habe. Und wenn der Fremde jedesmal staunte, was für ein weitgereister Mann Harald Franks Großvater sei, antwortete dieser stets, i wo, ich bin nie aus diesem Ort herausgekommen und werde ihn auch nie verlassen, aber wer weiß, wie viele Länder ich noch kennenlernen werde in meinem Leben.⁴⁶⁵

Die Anekdote bezieht sich auf die Region um das heute zur Ukraine gehörende Munkatsch⁴⁶⁶ und steht exemplarisch für die stürmische Geschichte Ostmitteleuropas, da die Region im Laufe der Geschichte zu verschiedenen Ländern gehörte: zur österreichisch-ungarischen Monarchie, zur Tschechoslowakei, zu Ungarn, zur Sowjetunion bzw. seit 1991 zur Ukraine.

Harald Frank scheint keinen Bezugspunkt zu haben, darum möchte er auch keinen von anderen bekommen. Die Frage einer alten Frau, ob er überhaupt eine Identität habe, beantwortet er mit *nein*. Daraufhin folgt der Satz: „Dann bist du glücklich. Jede Identität ist ein Fluch, der dich bis ans Ende des Lebens verfolgt, da kannst du machen, was du willst,

⁴⁶⁵ Hodjak, Franz: *Grenzsteine*, S. 12.

⁴⁶⁶ Ukrainisch *Mukatschewe/Мукачеве*, ungarisch *Munkács*, rumänisch *Munceag* oder *Muncaci*, russinisch *Мукачово/Мукатшово*, russisch *Мукачево/Мукатшево*, slowakisch und tschechisch *Mukačevo*, jiddisch *Minkatsch*, polnisch *Mukaczewo*.

es hilft nichts, der Fluch läßt nicht locker, keinen Augenblick“ (S. 198).

Der Protagonist des Romans trifft auf seinem Weg die verschiedensten Hindernisse. Um das Visum zu bekommen, muss er bei dem ironischen, geradezu absurden Spiel, das von der sogenannten „botschaftlichen Behörde“ rücksichtslos betrieben wird, mitmachen. Das verwirrende Hin und Her der Formulare, die mal ausgegangen sind, mal plötzlich aus dem Nichts wieder auftauchen, von einem Tag auf den anderen ihre Gültigkeit verlieren und sie noch schneller wieder gewinnen, ist von nahezu kafkaesker Absurdität. Da vielen Ausreisewilligen ein Visum verweigert wird, auch Harald Frank, wird aus Protest ein Zeltstaat gegründet. Ohne weitere Erklärungen wird Harald Frank nach einer erfolgreichen Volksabstimmung „zum Ersten verhandelnden Zeltstaatlichen Rat“ ernannt (S. 33), ohne dass er irgendeinen Wunsch in dieser Richtung geäußert hätte. Ironischerweise wird dem wehrlosen Protagonisten die Rolle des Staatsoberhauptes einfach zugeteilt, obwohl er überhaupt keinen Beitrag zur Entstehung dieses „Staates“ geleistet hat. Gerade er wird zum Staatschef gewählt, eine Person, die in seinem ganzen Leben vor Institutionen aller Art fliehen wollte, seien es staatliche Institutionen (wie Schulen, Armee, Botschaft) oder nicht-staatliche Institutionen (wie Ehe oder Partnerbeziehungen). Ironisch ist auch die Tatsache, dass in der öffentlichen Debatte immer wieder *er* als Sinnbild des Freistaates gelten wird, als gefährlicher, Unordnung stiftender „Chaot“ mit skurrilen Reformationsideen. Er vertritt jedoch keine Ideologie, er hat kein Interesse sich anzupassen oder in irgendeiner Form zu kommunizieren. Er will nur weg.

Harald Franks gesamtes bisheriges Leben bestand aus Flucht und Trennungen und jetzt versucht er auch selbst zu flüchten: Nach seiner Verhaftung flieht er aus dem Garnisonsarrest, schließlich flieht er aus dem Land, das er nie als Heimat angesehen hat, in ein anderes, das er nie als Heimat ansehen wird. Weggehen, sich aus der alten Welt losreißen – dieses Verlangen bewegt den Protagonisten durch den ganzen Roman. Ohne Hoffnung auf etwas Besseres, ohne Illusionen irrt Harald Frank durch die Welt der Korruption, der Halb- und Scheinwahrheiten. Für ihn ist die ersehnte Freiheit in der Suche nach der Freiheit zu verstehen und schließlich findet er diese Freiheit in seiner Heimatlosigkeit – ein Gedanke, der von Franz Hodjak immer wieder plakativ geäußert wird.⁴⁶⁷

Harald Frank ist ein Ausreißer, der auf seine eigene, passive Weise rebelliert. Er hat

⁴⁶⁷ Vgl. Interviews und Essays mit/von Franz Hodjak.

keine Ziele, er geht keinem Traum nach und er sucht nichts und niemanden außer der Freiheit. Unter diesem Begriff versteht er vor allem Reise- und Meinungsfreiheit, die in seiner Welt vor 1989 Fremdwörter waren. Um diese Freiheit zu erreichen, tut Harald Frank einiges. Oder auch nichts. Mit ihm geschehen Sachen, für die er nicht verantwortlich ist. Er wird immer vorangetrieben, Schritt für Schritt, und er verlangt nie eine Erklärung dafür, was mit ihm geschieht. Harald Frank hat nie eine Meinung, er will sich niemandem und an nichts anpassen. Er spricht kaum, wird jedoch immer wieder angesprochen und hört sich die Geschichten anderer an. Ausreißer zu sein bedeutet im Fall von Harald Frank anders zu sein, sich für nichts zu interessieren, den Geschehnissen um ihn herum keine Bedeutung zu schenken und zu leben, ohne auf Konventionen zu achten. Er wird ständig von wildfremden Menschen über seine Meinung, die er nicht hat, befragt, ihm werden Ratschläge gegeben, nach denen er nicht fragt, er ist generell an allem uninteressiert, gleichgültig gegenüber anderen Personen und dem, was seiner eigenen Person widerfährt. Er lässt sich treiben, weiß nicht, wohin mit sich, und schon gar nicht, wohin er gehört.

Er verfolgt weder Ideale noch Lebensziele. Das wird vom General in Bukarest erkannt: „Freund, [...] du bist glücklich, weil du ein Ideal hast, auf das du pissen kannst“ (S. 58). Bei der Befragung durch einen Botschaftsbeamten, was er in der nahen Zukunft zu tun plant, „zuckte [Harald Frank] ratlos die Schulter, ihm fiel nichts Nennenswertes ein“ (S. 50). Dem Korporal Adi Basloaga verrät er dann auch seine Beziehung zur Vergangenheit: „Ich möchte schlafen. Doch nicht deshalb will ich schlafen, weil ich müde bin, sondern um zumindest für einige Stunden zu vergessen“ (S. 115). Schließlich kommt Harald Frank zum eigentlichen Kernpunkt der Problematik seines Glücklichseins: Freiheit. „Ich will weder jemanden in den Tod schicken noch ihn vor dem Tod bewahren noch irgendwem irgendeine Freude bereiten. Das hat irgendwas mit meiner Freiheit zu tun“ (S. 139).

An Harald Frank gehen in Form von Begegnungen viele verschiedene „Hypothesen“ vorbei, was Freiheit bedeuten könnte: Zuerst erscheint der blonde Zigeuner, der ihm zuflüstert, dass es eine absolute Freiheit nicht gebe, „ohne Sponsoren funktioniert nichts, aber gar nichts, [...] am allerwenigsten die Freiheit. [...] Absolut ist nur das Nichts“ (S. 35). Danach kommt der Anwalt und äußert die entgegengesetzte Meinung: „Um nicht halbe Entscheidungen zu treffen, muß man total frei sein, also ein totales Wissen besitzen“ (S. 61).

Harald Frank selbst meint, eine echte Freiheit nach der Revolution wäre tödlich gewesen, „die meisten Menschen, dachte Harald Frank, wären an Ausweglosigkeit verzweifelt und hätten Selbstmord begangen“ (S. 97). Im Gegenteil, um echte Freiheit zu spüren, müsste den Menschen ihr Mangel erst recht bewusst werden, um sie dann, „tropfenweise“ genießen zu können: „Er hatte eine Theorie entwickelt, der zufolge nur Grenzen und Terror im Menschen eventuell ein Quentchen Bewußtsein wahrer Freiheit entwickeln könnten“ (S. 166). Harald Frank ist also an dem Punkt angekommen, an dem er eine wichtige Beziehung zwischen Freiheit und Angst bzw. Grenzen hergestellt hat, eine Schlussfolgerung, ein Rezept für eine Art Freiheit, in dem der Inhalt eigentlich, wie oben erwähnt, den Theorien des Zigeuners und des Anwalts sehr ähnelt. Freiheit ist, laut Harald Frank, gar nicht absolut möglich, es gibt eine Grenze, die man respektieren muss, sei es Terror, Sponsoren oder absolutes Wissen (was man sowieso nicht erringen kann). „Absolute Freiheit“ scheint er schließlich nur an einem Ort zu finden, im Friedhof: „wer sein leben lang beengt, ohne Freiheit auskommen mußte, soll zumindest im Tod Raum haben“ (S. 183).

Im Roman wird Harald Frank öfters als „Chaot“ bezeichnet: Er kennt keine Ordnung und erkennt weder Ordnung noch Autoritäten an, was aber nicht heißt, dass er gegen die bestehenden Regeln aktiv rebellieren würde. In einer Welt des Chaos, wo alles fragwürdig ist, wo die Korruption als „die göttlichste und menschlichste aller Tugenden“ (S. 70) gesehen wird, wo Vetternwirtschaft und Scheinwahrheiten herrschen, ist die Passivität auch eine Form der Rebellion. Durch seine ruhige Natur, sein nahezu programmatisches Schweigen und seine Art, alles, was auf ihn zukommt, gelassen und ohne eine einzige Gefühlsregung hinzunehmen, wird er zum Repräsentanten eines Freistaates, mit dem er sich jedoch in keinster Weise identifiziert. Er wird gleichwohl zum Träger fremder Projektionen auf die Idee des Freistaates, deren Urheber weder er noch die wahren Stifter dieses Staates sind: In seinem Gespräch mit dem Korporal Basloaga kommen der Reihe nach sowohl Projektionen der kommunistischen Ideologie als auch Anspielungen auf den Terrorismus zum Vorschein: „Er [der Freistaatler] hat verkündet, er will die Phantasie abschaffen und das Gedächtnis und die Identität“ – und „er habe seinem Gott versprochen, alle Bürger in seinem Freistaat zum Selbstmord zu erziehen“ (S. 110 und 113). Doch die schärfste Ironie besteht darin, dass niemand ihn als den Freistaatler aus den Zeitungen erkennt, ihm hingegen freundlichst geraten wird, sich vor diesem zu hüten:

„Was ich dir aufs Wärmste empfehle, hüte dich vor den Theorien dieses Freistaatlers“ (S. 113). Selbst nach seiner Einlieferung in den Garnisonsarrest äußert der Oberstleutnant bei der Begegnung mit Harald Frank: „Doch [...] so einer ist mir hundertmal lieber als dieser Chaot, dieser Halunke, der nachdem sein Freistaat nach allen Regeln der Gerechtigkeit zerschlagen wurde, noch immer frei herumläuft“ (S. 67).

Harald Frank, der Ausreißer, läuft ständig vor irgendetwas davon, er kann und will sich der allgemein akzeptierten gesellschaftlichen Ordnung nicht anpassen. Doch zum Handeln fehlt ihm eine gewisse Entschlossenheit, und darüber hinaus machen ihn seine Ziellosigkeit und Passivität zu einem Menschen ohne Ideale, jedoch mit einem großen Wunsch nach Freiheit – der Freiheit jenseits der Grenze. Als er aber schließlich den Schritt über die Grenze schafft, erkennt er, dass diese Freiheit auch nur ein Schein ist, er fühlt sich genauso leer und gefühllos wie vorher in seinem ganzen Leben: „Harald Frank ging einfach die Straße entlang, obwohl er nicht wußte, weshalb und wohin. Harald Frank wußte nur, dass er in keine Zukunft ging“ (S. 199). Diese Schein-Freiheit kann er außerdem auch nur durch Identitätswechsel erreichen: Auf seinem Weg von Klausenburg zur Grenze wechselt er mehrmals (gewollt oder ungewollt) seine Identität. Von einem einfachen Bürger wird er ohne seinen Willen zum Staatschef eines Zeltstaates, dann landet er als Bruno Wolff im Garnisonsarrest und endlich kommt er als Transvestit namens Sabine in Frauenkleid und Perücke an die rumänisch-ungarische Grenze.

Die hier aufgezählten Charakteristika des Protagonisten lassen ihn als Antiheld erscheinen. Da der Begriff des Antihelden auch eng mit dem Begriff des Schelmes verknüpft wird (vgl. Barockdrama- und roman, in denen dieser „Antiheld“ der nicht vorbildlich handelnde Schelm ist), kann Harald Frank nun auch als postmoderner Schelm gesehen werden. Mirjam Gebauer sieht den Schelm als Außenseiter, dessen quasi-kriminelles Verhalten (Betrug, Lüge, Hochstapelei usw.) durch die Schlechtigkeit der Welt als zulässiger Pragmatismus gerechtfertigt wird. Der Schelm ist Opfer und Täter zugleich, der Züge des Narren trägt. „Als Narr garantiert der Schelm für eine naive Weltsicht, die im Text zugleich als Quelle der Komik und Entlarvungsstrategie fungiert.“⁴⁶⁸ Der Schelm kann und will sich mit seiner Umgebung nicht identifizieren und er wendet sich von der Gesellschaft ab. Er ist kein Revolutionär und stellt keine Forderungen nach Veränderung.

⁴⁶⁸ Vgl. Gebauer, Mirjam: *Wiederkehr des Schelmen in der deutschen Literatur nach 1989*. In: Wiesinger, Peter (Hg.): *Akten des internationalen Germanistik Kongresses Wien 2000*. Bd 7: *Gegenwartsliteratur – Deutschsprachige Literatur in nichtdeutschsprachigen Kulturzusammenhängen*. Bern: Peter Lang 2002, S. 139-145, hier S. 140.

Doch indem er sich distanziert, nimmt er eine Protesthaltung ein.

Für Harald Frank lassen sich die oben umrissenen Eigenschaften der pikaresken Figur relativ einfach nachweisen. Als Rumäniendeutscher, der in den letzten Kriegsjahren geboren wurde und im kommunistischen Rumänien aufwuchs, ist er Opfer der Geschichte, zugleich bedient er sich quasi-krimineller Taten (des Betrugs, der Lüge), um sein Ziel zu erreichen.

Nicht nur in der Figurenzeichnung und in der Verwendung von pikaresken Motiven (die Tendenz zur Gesellschaftssatire, die Darstellung einer verkehrten Welt, die Reise),⁴⁶⁹ sondern auch im Aufbau des Werkes sind die Anklänge an den Schelmenroman auffällig: Eines der wichtigsten formalen Merkmale der pikaresken Romane ist die episodische Handlungsstruktur, d.h. die ungebundene Reihenfolge der Episode bzw. ihre Austauschbarkeit. Hinzu kommen der pseudo-biographische Erzählcharakter sowie der Schluss. In den pikaresken Romanen erfolgt am Ende meistens ein Rückzug aus der Welt,⁴⁷⁰ der in einigen Fällen als glücklicher Ausklang (das Finden des persönlichen Glücks), in anderen als Resignation und Absage an die Identität sowie als endgültige Lösung von gesellschaftlichen Zwängen gestaltet wird. Einige Figuren integrieren sich schließlich in ein bürgerliches Leben,⁴⁷¹ andere dagegen – wie auch Harald Frank – verweigern Identität und sind damit „glücklich“.⁴⁷² Ein weiteres wichtiges Merkmal, das auf den modernen Schelm zutrifft, besteht darin, dass für den modernen Pikaro „an die Stelle der Sorge ums Überleben eher die Bewahrung oder auch die Suche der Identität“ tritt.⁴⁷³ Dazu kommt im postmodernen (Schelmen-)roman noch ein wichtiger Aspekt: Eine stabile Identität zu verweigern bedeutet unbegrenzte Freiheit.⁴⁷⁴

Hodjak bedient sich der Motive und der Form des Schelmenromans, um die Problematik der Identität (bzw. Identitätslosigkeit) anzusprechen. Die Rollen, die der (Anti-)Held ständig wechselt und die von der Gesellschaft geprägte und widergespiegelte Seite seiner Persönlichkeit sind entscheidender als die persönliche Identität. Seine

⁴⁶⁹ Vgl. Wagener, Hans: *Simplex, Felix, Oskar und andere – Zur barocken Tradition im zeitgenössischen Schelmenroman*. In: Labrousse, Gerd – Knapp, Gerhard Peter (Hg.): *Literarische Tradition heute. Deutschsprachige Gegenwartsliteratur in ihrem Verhältnis zur Tradition*. Amsterdam: Rodopi 1988, S. 117-158, hier S. 155f.

⁴⁷⁰ Ebenda, S. 155.

⁴⁷¹ Ebenda.

⁴⁷² Vgl. Hodjak, Franz: *Grenzsteine*, S. 198.

⁴⁷³ Vgl. Ingen, Ferdinand van: *Der Pikaro als Apostel der Lust*. In: Hoffmeister, Gerhart (Hg.): *Der moderne deutsche Schelmenroman. Interpretationen. [Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik, Bd. 20.]* Amsterdam: Rodopi 1985/86, S. 173-198, hier S. 175.

⁴⁷⁴ Vgl. Reinhart, Werner: *Pikareske Romane der 80er Jahre*. Tübingen: Gunter Narr Verlag 2001, S. 450.

Persönlichkeit konstruiert sich ständig im Wechselspiel aus Selbstbezug und Konfrontation mit den anderen sowie aus den „chamäleonartigen Anpassungen“⁴⁷⁵ und dem Wunsch nach Selbstfindung bzw. Selbstauflösung. So nimmt Harald Frank stets Rollen an, denn Rollenspiele ermöglichen eine facettenreiche Identitätskonstruktion. Diese geben einem die Freiheit, vielfältige, oft unerforschte Aspekte des Selbst zum Ausdruck zu bringen, mit seiner Identität zu spielen und neue Identitäten auszuprobieren.⁴⁷⁶

Indem Hodjak die gescheiterte Identitäts- und Heimatsuche seines Protagonisten (seines Alter Egos) schildert und autobiographische Elemente in den Roman einarbeitet, thematisiert er die eigene Identität bzw. Identitätslosigkeit. (Selbst)ironische Reflexionen über die Geschichte, Zukunft- und Heimatlosigkeit einer schwindenden Minderheit werden im Roman durch sarkastische Untertöne und Kommentare zugespitzt. Der Versuch einer Sinnggebung wird ironisch aufgehoben. Hodjak distanziert sich bewusst von dem melancholischen Sich-Zurücksehnen der Ausreisenden, aber auch von der emotionsgeladenen Hoffnung auf ein neues Leben in der muttersprachlichen Fremde. Ironischer, ja sarkastischer Stil charakterisiert durchgehend den Roman, welcher von beißender Ironie bis hin zu Zynismus reicht.

Die personale Erzählsituation, in der Harald Frank als Reflektorfigur fungiert, erlaubt es dem Autor, sich – auch im übertragenen Sinne – hinter seinen Protagonisten zu stellen, um aus dessen Sicht die Geschichte zu schildern. Der Blickwinkel, von dem aus erzählt wird, ist auf die Wahrnehmung des Protagonisten begrenzt. Das Geschehen wird demnach aus der Innenperspektive dargeboten. Im Roman wird die vom Erzähler angenommene Sichtweise von Harald Frank mit bestimmten Textsignalen markiert: Der innere Monolog (in Form des Selbstgesprächs des Protagonisten), die erlebte Rede (durch die sowohl seine Wahrnehmungen, Gedankengänge und Gefühle als auch das Unbewusste vermittelt werden), die Traumdarstellungen und die Wahrnehmungsverben im Erzählbericht weisen Harald Frank als Perspektivfigur aus. Folgende Zitate sind Beispiele dafür: „Harald Frank spürte [...] eine aggressive, expansive Leere“ (S. 24), „Er verspürte eine höllische Lust auf echten einheimischen Pflaumenschnaps“ (S. 24), „Aber, meine Herre, hörte Harald Frank eine Stimme“ (S. 163.) bzw. „Soll ich dir ein Ei kochen, hörte Harald Frank eine andere Stimme“ (S. 11).

⁴⁷⁵ Reinhart, Werner: *Pikareske Romane der 80er Jahre*. Tübingen: Gunter Narr Verlag 2001, S. 90.

⁴⁷⁶ Vgl. Turkle, Sherry: *Ich bin wir?* In: Bruns, Karin – Reichert, Ramon (Hg.): *Neue Medien. Texte zur digitalen Kultur und Kommunikation*. Bielefeld: transcript Verlag 2007, S. 505-523, hier S. 512.

Die Sprache, derer sich Hodjak in *Grenzsteine* bedient, ist angelehnt an das Milieu, dem der Handlungsträger entstammt: der durch Mehrsprachigkeit geprägten multikulturellen Provinz Siebenbürgen.⁴⁷⁷

Was die temporale Ordnung des Textes betrifft, so werden die einzelnen Ereignisse in eine lockere chronologische Ordnung gefügt (von dem Aufbruch aus Klausenburg bis zum Übertreten der Grenze), indem bei der Darstellung der Geschichte stets Erinnerungen, Träume, innere Monologe eingeschoben werden. Diese narrative Anachronie⁴⁷⁸ erfolgt in dem Roman ausschließlich in der Form der Analepse, d.h. manche Ereignisse, die zu einer früheren Zeitpunkt stattgefunden haben, werden nachträglich erwähnt (an keiner Stelle wird ein späteres Ereignis vorwegnehmend erzählt). Erinnerungen an die Kindheit und an die Geschehnisse aus dem früheren Leben des Protagonisten werden episodentartig wachgerufen. Aus diesen Erinnerungen – Zeitsprünge in die Vergangenheit – erfahren wir die Generationsgeschichte der Familie von Harald Frank – die der Familiengeschichte Hodjaks auffallend ähnelt. Diese Zeitsprünge sorgen – wegen der Umstellung der chronologischen Ereignisfolge – zuweilen für Verwirrung beim Leser.

Der Protagonist des Romans ist stark autobiographisch geprägt: Es ist die Rede von einem nach Deutschland umsiedelnden Rumäniendeutschen, der, wie Franz Hodjak, in Klausenburg lebt. Seine slowakische Herkunft wird ebenfalls angedeutet.⁴⁷⁹ Szenen aus dem Leben Hodjaks sind in den Roman eingeflochten: Kindheitserinnerungen, der Militärdienst oder die Protest-Aktion im Carmen-Kostüm (als er, der angesehene Dacia-Verlagslektor, eines Tages laut verkündete, er würde an seinem Arbeitsplatz in dieser Maskerade erscheinen, bat ihn der Chef des Klausenburger Geheimdienstes Securitate zu einem Gespräch, dessen Ergebnis ein Visum nach Deutschland war).⁴⁸⁰ Aber auch die (pseudo)-philosophischen Überlegungen des „Helden“ Harald Frank erscheinen als wiederkehrende Gedanken in vielen Essays und Interviews von/mit Hodjak.

⁴⁷⁷ Die Sprache der hodjakschen Werke wird im achten Kapitel der vorliegenden Arbeit ausführlich untersucht.

⁴⁷⁸ Unter *narrativen Anachronie* versteht Gérard Genette die Dissonanz zwischen der Ordnung der Ereignisse in der Geschichte und jener der Ereignisse in der Erzählung. Genette unterscheidet zwei Arten der Anachronie: die *Analepse* (die nachträgliche Erwähnung eines Ereignisses) und die *Prolepse* (Antizipation eines späteren Ereignisses). Vgl. Genette, Gérard: *Die Erzählung*. 2. Aufl. München: W. Fink 1998, S. 23. u. 25.

⁴⁷⁹ Siehe Harald Franks Erinnerungen an seinen Großvater. In: *Grenzsteine*, S. 12.

⁴⁸⁰ Vgl. Motzan, Peter: „*Ich wohne in einem Türrahmen. Dem Schriftsteller und Freund Franz Hodjak zum Sechzigsten*. In: *Ostragehege. Zeitschrift für Literatur, Kunst* 35 (2004), S. 12.

6.2. Die Freiheit der Identitätslosigkeit im Roman *Ein Koffer voll Sand*

Die Identitätsproblematik und die Irrfahrt auf der Suche nach einer nicht existierenden Heimat bilden den Kernpunkt des im Jahre 2003 erschienenen Romans, *Ein Koffer voll Sand*. Die Schilderungen in diesem Roman stellen wiederum eine Figur ins Zentrum, die autobiographische Züge des Autors zeigt und die erneut auf die Ausreiseerfahrungen Hodjaks verweist.

Die Protagonisten der Romane von Hodjak sind Reisende, Fremde, deren prägendste Eigenschaft ihre Andersartigkeit ist. Die Fahrt, als mögliches Mittel der Identitätsfindung, wird in den Romanen einerseits als die poetische Möglichkeit des Verstehens und des Selbstverstehens definiert, andererseits ist sie Flucht aus der (schon) bekannten, aber wegen der möglichen Umstände nicht lebbareren Lebenssphäre. Die Fahrt ist zugleich der Lebenszustand der ständigen Unruhe, sie bedeutet das Ausbrechen aus der alten Heimat und die Suche nach neuen Perspektiven. Die Fahrt ist die Preisgabe der Festigkeit und dadurch die Preisgabe der festen Identität. Doch – wie das in Hodjaks Prosawerk zu erkennen ist – bietet auch die Ankunft keinen Ruhepunkt, keine Erlösung. Denn die Ankunft bedeutet keine doppelte Heimat, nur eine doppelte Heimatlosigkeit.

Wie auch in *Grenzsteine*, wird in *Ein Koffer voll Sand* die Flucht thematisiert, mit dem Unterschied, dass Bernd Burger, der Protagonist des Romans, der sich auf der Ausreise nach Deutschland befindet, gar nicht ankommen möchte.

Bernd Burger ist mit seiner Frau Melitta und seiner Tochter Astrid mit den blauen Pässen der Staatenlosen aus Siebenbürgen aufgebrochen, um in Deutschland ein neues Leben zu beginnen. Ziel ist das Auffanglager Hamm. Aber Bernd Burger will die Ankunft hinausschieben. Auf der Reise fühlt er sich glücklich, ein Gefühl, das er in seinem früheren Leben in Rumänien nur einmal, in einer absurden Situation erlebt hat: „Es war die glücklichste Zeit in Bernd Burgers Leben, als er nach einer Beinoperation etwa zwei Tage im Koma lag“ (S. 30).

Dass sich Bernd Burgers Frau Melitta ständig verirrt (er selbst kann nicht Auto fahren, die Frau kann keine Landkarten lesen), kommt dem Protagonisten nur zugute, denn er will diese Ankunft solange er kann hinauszögern. Und weil sich Melitta ständig verfährt, dehnt sich dieses ewige Niemandsland aus. In der Flucht sieht er die Möglichkeit der Freiheit, wie er seiner Frau zu verstehen gibt:

Melitta, es ist eine schöne Flucht, die schönste, die es geben kann. Ich flüchte ja nicht vor Verfolgern. Die Verfolger, vor denen ich nicht flüchten könnte, habe ich hinter mir gelassen, die bin ich los. Ich flüchte vor Ithaka, vor der Ankunft, und diese Flucht ist die einzige Freiheit, die mir bleibt. Es ist eben eine Irrfahrt, eine Fahrt, die nicht versucht, an einem Ziel anzukommen, sondern eine Fahrt, die sich weigert, irgendwo anzukommen. Melitta, was kann erhabener sein, als diese Freiheit?⁴⁸¹

Doch Melitta, die bestimmte Regeln, Grenzen und Verbotstafeln braucht, um das Gefühl der Sicherheit zu haben, fühlt sich nur dann frei, „wenn man sich sicher bewegen kann, selbst in einem engen Kreis“ (S. 229). Sie kann ohne Identität nicht leben, sie braucht eine Identität. „Der Mensch ist schwach, der Mensch muss etwas haben“, sagt sie. Und: „wir brauchen doch irgendwann eine Identität“ (S. 46). Freiheit bedeutet für sie Geborgenheit, Sicherheit, wohlbekannte Orte, Gesichter und Gedanken, Eingebundenheit in eine Gemeinschaft, in der sie sich orientieren kann: „Was nützt mir die größere Freiheit, wenn ich mich darin nicht orientieren kann?“ (S. 229), fragt sie. Heimat ist für sie der Ort, an dem sie lebt und liebt. Dagegen äußert sich Bernd Burger lakonisch: „Heimat ist, wie ich denke“ (S. 204).

Die Hauptpersonen des Romans haben aus ihren früheren Leben im kommunistischen Rumänien Erfahrungen mit Grenzen und wissen zu schätzen, was eine Überschreitung der Grenze bedeutet. Jetzt erkennen sie erstaunt, dass es westlich von Österreich keine erkennbaren Staatsgrenzen mehr gibt. Es werden Erinnerungen an die Vergangenheit wachgerufen: „Damals waren, sagte sich Bernd Burger, die Grenzen enorm größer als das größte Land, die Länder waren so klein, daß sie auf der Europakarte verschwanden und nur noch Grenzen eingezeichnet waren“ (S. 31).

Bernd Burger, der, wie auch Harald Frank in *Grenzsteine*, ein Alter Ego des Schriftstellers ist, wird im Roman mal als „negativer Träumer“, mal als Wahlzigeuner, als „degenerierter Grieche“ bzw. als „degenerierter Siebenbürger Sachse“ bezeichnet, er selbst „umschrieb sich einfach und dezent als Individuum“ (S. 123). Er will keinen „Stempel einer Identität aufgedrückt“ bekommen, will sich weder als Deutscher noch als Rumäniendeutscher sehen: „Bernd Burger schämte sich endgültig, Deutscher zu sein, doch er war stolz auf die deutsche Sprache, die letztendlich so tolerant war, seine Scham zu akzeptieren“ (S. 177). Für ihn ist die akzeptable Selbstinterpretation die eines Zigeuners:

⁴⁸¹ Hodjak, Franz: *Ein Koffer voll Sand*, S. 204.

Bernd Burger hatte sich einmal entschlossen, als er im Zigeunerviertel wohnte, Wahlzigeuner zu werden, weil er merkte, daß er sich immer mehr wie ein Zigeuner verhielt. Also ging Bernd Burger eines Tags zum Bürgermeisteramt und wollte seinen Namen in Firu Hadschakiki umändern lassen, doch eine nette, freundliche Beamtin erklärte ihm, daß das nicht gehe, obwohl sie Bernd Burger versicherte, privat könne sie ihn verstehen. Aber, sagte sie, um Gottes willen, wohin kämen wir, wir haben schon zu viele Zigeuner, und außerdem sind sie als Minderheit gar nicht anerkannt, und was nicht anerkannt ist, das können Sie nicht werden. Gut, wenn Sie schon kein Deutscher mehr sein wollen [...], dann werden Sie Rumäne, das wäre am besten, oder Ungar, das wäre nicht so gut, oder Lipowaner oder Tatare oder Ukrainer oder Serbe oder Armenier oder Slowake oder Türke oder Bulgare. Meinetwegen auch Portugiese oder Schotte oder Italiener, obwohl es diese Minderheiten in unserem Land nicht gibt. Oder werden Sie Isländer, dann haben wir auch diese Minderheit, nämlich Sie, und wir wären stolz, einen isländischen Minderheitler zu haben, und würden Sie fördern. [...] Aber zum Zigeunertum überzutreten, nein, das geht nicht. Sie müssen doch irgendwohin gehören. Eben, sagte Bernd Burger, ich möchte gar nicht irgendwohin gehören, ich möchte Zigeuner sein.⁴⁸²

In diesem Zitat wird die Kritik offensichtlich, mit der Hodjak ironisch auf die Minderheitenpolitik Rumäniens hinweist. Zugleich werden die eingefleischten Vorurteile gegenüber den Minderheiten, vor allem aber gegenüber den Zigeunern, angesprochen sowie ihre Hierarchie in dem Beliebtheitsgrad seitens der Behörden: Die nicht existierende Minderheit der Isländer ist von den aufgelisteten Möglichkeiten am besten angesehen („wir wären stolz [...] und würden Sie fördern“), Ungar zu sein „das wäre nicht so gut“ und Zigeuner zu sein, „das geht nicht“.

Bernd Burger fühlt sich in seinem Staatenlosenzustand wohl, das Nomadendasein entspricht seinem Wesen. Doch die Ankunft kann nicht ewig verzögert werden und Bernd Burger konfrontiert sich mit der Unausweichlichkeit seines Schicksals: Der Chef der Romanshorer Polizei deutet darauf hin: „Sie werden in Ithaka ankommen, selbst wenn Sie es nicht wollen, und wenn Sie es nicht wollen, sind Sie ein degenerierter Grieche“ (S. 224). Am Ende des Romans, als Bernd Burger erkennen muss, dass für ihn die Fahrt (auch wenn nur vorübergehend) zu Ende geht, sagt er seiner Frau resigniert:

Melitta, es hat keinen Sinn mehr, egal, wohin wir jetzt noch fahren, wir können dem Ziel nicht entgehen, an dem wir letzten Endes ankommen müssen, wie sehr ich mich auch dagegen zu wehren versuche, also kapituliere ich, dann hat diese

⁴⁸² Hodjak, Franz: *Ein Koffer voll Sand*, S. 200-201.

Agonie endlich ein Ende, und eine neue Agonie kann beginnen.⁴⁸³

Die Reise und die Fahrt bedeuten im Roman (wie auch in *Grenzsteine*) eine Reise um die eigene kleine Welt der Protagonisten. Die Geschehnisse auf der Fahrt und die Erinnerungen, die sich dadurch aufdrängen, helfen den Hauptpersonen, ihre eigene Vergangenheit und ihr Leben zu analysieren; es ist nicht nur irgendeine Fahrt, es ist eine innere Fahrt zur Selbsterkenntnis.

Bernd Burger, der in Rumänien nur „das Recht auf Angst und Ekel“ hatte, hat als wichtigstes Gepäckstück einen Koffer voll Sand. „Ein Koffer voll Sand muß auch in der Wohnung stehen, immer griffbereit, damit ich meine Identität nicht begreifen muß, an der ich sonst verzweifeln könnte, sondern mich mit der Bedeutungslosigkeit des Sands einreiben kann“ (S. 171). Dieser Koffer wird zum Symbol des ewigen Auswanderers und der Identitäts- und Heimatlosigkeit:

Sand, nur Sand, den ich brauche, wenn ich in Ithaka ankomme, wo ich nicht ankommen will, weil die Begriffe, wenn ich in Ithaka ankomme, aus ihrer Begrifflichkeit ausscheren werden, und dann brauche ich viel Sand, der begrifflos ist. [...] Ich brauche viel Sand, um mich mit Bedeutungslosigkeit einreiben zu können. Vor allem, da ich eine Identität annehmen muß, wohlgemerkt muß, nicht will, wenn ich in Ithaka ankomme, und das besonders, nachdem ich eben eine Identität abgelegt habe, und noch nie habe ich mich so gut gefühlt wie jetzt, da ich identitätslos bin. Aber in dieser verwalteten Welt muß jeder sein, was er zu scheinen hat, damit er verwaltbar ist. Die mythischen Zeiten, Melitta, sind längst vorbei, und fortan werde ich immer einen Koffer voll Sand mit mir herumtragen, auch wenn ich nicht reise.⁴⁸⁴

Ein weiteres Motiv, das in dem Roman (wie auch in den früheren kurzen Prosatexten und in einigen Gedichten) immer wieder vorkommt, ist das Trinken bzw. Wodkatrinken. „Das Bier macht / die Welt möglich, der Schnaps / macht sie wahr“⁴⁸⁵ – wird im *Gedicht mit Primeln* behauptet. Das Trinken ist einerseits als Flucht vor der Wirklichkeit zu betrachten, aber auch viel mehr als das: Es hilft dabei, die Identitätslosigkeit zu bewahren: „er wußte, daß dieses Trinken nichts mit Befreiung zu tun hatte, sondern mit dem Größenwahn, seine Identitätslosigkeit nicht verlieren zu wollen“ (S. 57).

Als wesentliches Charakteristikum der hodjakschen Erzählweise gilt die

⁴⁸³ Hodjak, Franz: *Ein Koffer voll Sand*, S. 234.

⁴⁸⁴ Hodjak, Franz: *Ein Koffer voll Sand*, S. 171.

⁴⁸⁵ Hodjak, Franz: *Gedicht mit Primeln*. In: ders.: *Ankunft Konjunktiv*, S. 44.

monoperspektivische Darstellung, die dafür sorgt, dass der Leser bis ans Ende die einschränkende Innenperspektive des Protagonisten annimmt. Bei Hodjak gibt es keine Reflexion über die Figuren und deren Handlungen und der Autor verzichtet auf Kommentare und moralische Wertungen.

In den beiden untersuchten Romanen blitzen auffällig häufig biographische Züge aus Hodjaks Leben auf, dennoch sind diese Romane fiktional. Sie beziehen zwar Details aus dem Leben des Autors ein, und sind somit mit einem empirisch-wirklichen Geschehen verbunden,⁴⁸⁶ sie können jedoch nicht „nach den pragmatischen Regeln einer reinen Autobiographie“⁴⁸⁷ gelesen werden, da sie sich auf keine außersprachliche Wirklichkeit beziehen.⁴⁸⁸

6.3. Intertextualität in den Romanen *Grenzsteine* und *Ein Koffer voll Sand*

Wenn das schriftstellerische Werk von Franz Hodjak unter intertextuellen Kriterien betrachtet werden soll, kann der aufmerksame Leser unschwer jene Stoffe und Motive erkennen, die seit Jahrhunderten in verschiedenen Formen in der Weltliteratur erscheinen: Die Heimkehr Odysseus', die Suche Parzivals nach dem Gral oder die Gottessuche, wobei nicht unbedingt von Gott im religiösen Sinne die Rede sein muss, sondern von Ideen, die im (post)modernen Zeitalter als Platzhalter für Gott stehen können: Im Falle von Franz Hodjak handelt es sich dabei um die Idee der Freiheit – der „Freiheit der Identitätslosigkeit.“

Im Zentrum dieses Unterkapitels steht die Analyse der intertextuellen Bezüge zwischen *Grenzsteine* und Wolfgang von Eschenbachs *Parzival* sowie zwischen *Ein Koffer voll Sand* und der *Odyssee* von Homer bzw. *Ulysses* von James Joyce, wobei auch andere Texte Hodjaks berücksichtigt werden.

Zunächst werden die theoretischen Grundlagen der Intertextualität kurz umrissen, die als Basis der sich anschließenden Analyse dienen. Die Anzahl der Veröffentlichungen, die sich mit dem Begriff der Intertextualität auseinandersetzen, ist sehr groß⁴⁸⁹ und kann im

⁴⁸⁶ Martínez, Matías – Scheffel, Michael: *Einführung in die Erzähltheorie*. 7. Aufl. München: C.H. Beck 2007, S. 13.

⁴⁸⁷ Ebenda, S. 15.

⁴⁸⁸ Ebenda, S. 14.

⁴⁸⁹ Zum Konzept der Intertextualität siehe u.a.: Bachtin, Michael: *Die Ästhetik des Wortes*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1979; Kristeva, Julia: *Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman*. In: Ihwe, Jens (Hg.):

einzelnen nicht dargestellt werden, da ein detaillierter Überblick über den gesamten Forschungsstand den Rahmen dieser Arbeit um ein Vielfaches sprengen würde. So wird im Folgenden versucht, die für die konkrete Analyse von Hodjaks Texten besonders wichtigen Aspekte herauszuarbeiten.

Der 1967 von Julia Kristeva eingeführte Begriff „Intertextualität“ wurde in den letzten Jahrzehnten zu einem der meistdiskutierten literaturtheoretischen Termini. In der wissenschaftlichen Diskussion zur Intertextualität stehen sich prinzipiell zwei Positionen gegenüber: Der poststrukturalistischen oder dekonstruktivistischen Position zufolge sind alle Texte Aktualisierungen eines Universaltextes.⁴⁹⁰ Unter diesem sehr weitgefassten Textbegriff versteht man demzufolge „nicht nur Texte im engeren Sinne, sondern eigentlich alle Formen kultureller (gegebenenfalls auch sozialer) Praxis als ‚Text‘.“⁴⁹¹ Dieser poststrukturalistischen Position (u.a. von Julia Kristeva, Roland Barthes und Jacques Derrida vertreten) steht das strukturalistische oder hermeneutische Modell gegenüber, nach dem Intertextualität als eine „intendierte oder unintendierte, jedenfalls relevante, markierte Beziehung zwischen Texten oder Textsorten bzw. Gattungsmustern“⁴⁹² verstanden wird.

Dieses strukturalistische Modell der Intertextualität vertritt auch Gérard Genette, der in seinem Buch *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe* eine systematisch begründete Typologie der intertextuellen Relationen bietet. Nach Genette ist Intertextualität eine der fünf Kategorien des Oberbegriffs Transtextualität, unter dem er die möglichen Beziehungen zwischen Texten versteht. Intertextualität wird demnach restriktiv

Literaturwissenschaft und Linguistik. Ergebnisse und Perspektiven. Bd. 3: Zur linguistischen Basis der Literaturwissenschaft. Frankfurt/M.: Athenäum 1972, S. 345-375; Broich, Ulrich – Pfister, Manfred (Hg.): *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien.* Tübingen: Niemeyer 1985; Genette, Gérard: *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches.* Frankfurt/M. – New York: Campus – Paris: Editions de la Maison des Sciences de l’Homme, 1989; Genette, Gérard: *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe.* Frankfurt/M.: Suhrkamp 1993; Holthuis, Susanne: *Intertextualität. Aspekte einer rezeptionsorientierten Konzeption.* [Stauffenburg Colloquium, Bd. 28]. Tübingen: Stauffenburg 1993; Lachmann, Renate: *Dialogizität.* München: Fink 1982; Orosz, Magdolna: *Intertextualität in der Textanalyse.* Wien: ÖGS/ISSS 1997; Bernáth, Árpád: *A motívum-struktúra és az embléma-struktúra kérdéséről.* In: ders.: *Irodalmi művek értelmezésének kérdéséhez.* In: *Irodalomtörténeti közlemények 2* (1970), 213-221; Helbig, Jörg: *Intertextualität und Markierung. Untersuchungen zur Systematik und Funktion der Signalisierung von Intertextualität.* Heidelberg: Universitätsverlag Winter 1996.

⁴⁹⁰ Vgl. Klawitter, Arne – Ostheimer, Michael: *Literaturtheorie – Ansätze und Anwendungen.* Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2008, S. 106.

⁴⁹¹ Orosz, Magdolna: *Intertextualität in der Textanalyse.* Wien: ÖGS/ISSS 1997, S. 11.

⁴⁹² Kurz, Gerhard: *Methoden der Textinterpretation in literaturwissenschaftlicher Perspektive.* In: Brinker, Klaus et al. (Hg.): *Text- und Gesprächslinguistik. Ein internationales Handbuch zeitgenössischer Forschung.* Berlin: de Gruyter 2000, S. 209-220, hier S. 213.

„als effektive Präsenz eines Textes in einem anderen Text“⁴⁹³ definiert. Als Erscheinungsformen der Intertextualität werden das Zitat, das Plagiat und die Anspielung genannt. Die zweite Untergruppe der Transtextualität ist die Paratextualität, d.h. die Beziehung zwischen dem Text und den voran- oder nachgestellten Texten (den „Paratexten“) wie Titel, Untertitel, Motti, Vor- und Nachworte, Umschlag usw. Unter Metatextualität versteht Genette den literaturwissenschaftlichen oder -kritischen Kommentar eines Textes zu einem anderen. Architextualität betrifft die Bezüge zu einer übergreifenden Kategorie, zum Beispiel einer Gattung. Mit Hypertextualität bezeichnet Genette die stilistische oder thematische Umformung eines Prätextes (von Genette „Hypotext“ genannt).⁴⁹⁴ Dabei unterscheidet er zwischen der Transformation (in Form der Parodie der Travestie oder der Transposition) und Imitation (in Form des Pastiches, der Persiflage oder der Nachbildung).⁴⁹⁵ Als Beispiele führt Genette Vergils *Aeneis* bzw. Joyces *Ulysses* als zwei Hypertexte desselben Hypotextes, der *Odyssee*, an: Während Joyce die Geschichte des *Ulysses* transformiert, indem er sie ins 20. Jahrhundert nach Dublin versetzt, imitiert Vergil den Stil Homers, wobei er eine andere Geschichte erzählt.

Für ein engeres Intertextualitätskonzept plädieren auch Manfred Pfister und Ulrich Broich, die unter anderen den Intensitätsgrad und die Markiertheit der intertextuellen Bezüge untersuchen. Pfister weist darauf hin, dass der Bezug auf einen Prätext bewusst, markiert und intendiert sein müsse.⁴⁹⁶ Ähnlich argumentiert auch Ulrich Broich: Ihm zufolge ist davon auszugehen, dass Intertextualität häufig markiert wird, wobei diese Markierung in einer stärkeren oder schwächeren Form erfolgen kann.⁴⁹⁷

Mit der Frage der Markierung intertextueller Referenzen beschäftigte sich auch Jörg Helbig. Er versteht unter dem Begriff „Markierung“

spezifische sprachliche oder graphemisch-visuelle Signale [...], die eine intertextuelle Einschreibung erst als solche kennzeichnen (eben: ‚markieren‘) sollen – sei es, indem sie zu dieser hinzutreten, sei es, daß sie der Einschreibung

⁴⁹³ Genette, Gérard: *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1993, S. 10

⁴⁹⁴ Vgl. ebenda, S. 10-13.

⁴⁹⁵ Vgl. ebenda, S. 44.

⁴⁹⁶ Pfister, Manfred: *Konzepte der Intertextualität*. In: Broich, Ulrich – Pfister, Manfred (Hg.): *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*. Tübingen: Niemeyer 1985, S. 1-30, hier S. 25.

⁴⁹⁷ Broich, Ulrich: *Formen der Markierung von Intertextualität*. In: Broich, Ulrich – Pfister, Manfred (Hg.): *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*. Tübingen: Niemeyer 1985, S. 31-47, hier S. 32.

inhärent sind und durch deren Kontextualisierung Markierungscharakter erhalten.⁴⁹⁸

Helbig unterscheidet vier Stufen intertextueller Markierung: die Nullstufe (unmarkierte Intertextualität), die Reduktionsstufe (implizit markierte Intertextualität), die Vollstufe (explizit markierte Intertextualität) und die Potenzierungsstufe (thematisierte Intertextualität).⁴⁹⁹

Ein weiterer bedeutender Aspekt bei der Untersuchung der intertextuellen Relationen, der für die sich anschließende Analyse von Bedeutung ist, knüpft an die Erkenntnis an, dass sich die intertextuellen Bezüge sowohl zu anderen Texten und Autoren als auch zu eigenen Texten ergeben. In diesem Kontext werden Magdolna Orosz zufolge zwei Formen der Intertextualität unterschieden: die Form der selbstreferierenden sowie die der fremdreferierenden Intertextualität.⁵⁰⁰

Der Terminus der Intertextualität wird in der vorliegenden Arbeit in einem engen Sinne verwendet, als Relation zwischen verbalen Objekten,⁵⁰¹ da sich dies in der Praxis der konkreten Textanalyse als geeigneter erweist. Ziel ist also die Herausarbeitung expliziter und impliziter Verweise auf konkrete Prätexte, markierter und unmarkierter sowie selbstreferierender und fremdreferierender Intertextualität in den Romanen von Franz Hodjak.

6.3.1. Harald Frank – der osteuropäische Parzival

Durch die Transformation des Hypotextes *Parzival* behandelt Hodjak aktuelle Zeitprobleme, indem er eine Parallele zwischen der Gralssuche Parzivals und der Heimat- und Identitätssuche des (post)modernen Menschen zieht. Damit thematisiert er zugleich die eigene Identitätsproblematik.

Der Roman *Grenzsteine* ist eine satirisch-groteske Verarbeitung des mittelalterlichen Versromans *Parzival*, wobei Harald Frank als „existentialistisch-dadaistischer Parzival“ auf dem Balkan⁵⁰² fungiert. Während jedoch der Held des

⁴⁹⁸ Helbig, Jörg: *Intertextualität und Markierung*. Heidelberg: Winter 1996, S. 54.

⁴⁹⁹ Ebenda, S. 87.

⁵⁰⁰ Vgl. Orosz, Magdolna: *Intertextualität in der Textanalyse*. Wien: ÖGS/ISSS 1997, S. 80.

⁵⁰¹ Vgl. Holthuis, Susanne: *Intertextualität. Aspekte einer rezeptionsorientierten Konzeption*. [Stauffenburg Colloquium, Bd. 28]. Tübingen: Stauffenburg 1993, S. 30.

⁵⁰² Apel, Friedmar: *Parzival auf dem Balkan*. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 08.06.1995.

Eschenbachsches Werkes, der am Anfang als einfältiger „tumber Tor“ seine Reise seelisch völlig unvorbereitet antritt und schließlich zum König der Gralsburg berufen wird, wird Harald Frank als postmoderner Antiheld dargestellt, dessen Irrfahrt erfolglos bleibt. Parzival durchlebt einen Entwicklungsweg, er lernt dazu und erlangt den ersehnten Gral. Er wird Herr der Gralsburg, eines symbolischen Ortes, der Züge des himmlischen Jerusalems trägt. Harald Frank, dem osteuropäischen Parzival, bleibt dagegen das Ankommen versagt, denn ihm als Rumäniendeutschem ist Heimat zu Heimatlosigkeit geworden. Er ist nicht bestrebt, sich durch das Erlernen und Beachten der gesellschaftlichen Konventionen anzupassen und schließlich den „Gral“ zu gewinnen. Weder der ersehnte Platz in dem „Zeltstaat“ vor der „botschaftlichen Behörde“ („eine Kreuzung von Gralsburg und Kafkas Schloss“⁵⁰³) noch das höchste Ziel seiner Wunschträume (Deutschland) kann als „Gralsburg“ betrachtet werden.

Am Anfang des Romans, als Harald Frank bereit ist, alles zu tun, um an sein Ziel zu gelangen, nämlich das Visum für die Ausreise aus Rumänien zu bekommen und dadurch die lang ersehnte Freiheit zu gewinnen, hat er noch dieses Ziel, seinen eigenen, persönlichen Gral, vor Augen. Er will dafür alles aufopfern: seine Geliebte, seine Arbeit, sein ganzes Leben in der alten Heimat. Doch allmählich verliert er seinen Glauben und als er schließlich über die Grenze kommt, erkennt er, dass diese Freiheit – sein Gral – auch nichts anderes als eine Illusion ist. Ihm bleibt das Umherirren, die Identitäts- und Zukunftslosigkeit als einzige Wirklichkeit.

Bereits am Anfang des Romans finden sich direkte, explizit markierte Bezüge zu *Parzival*:

Nachdem Parzivals ritterlich höfische Ehre, hörte Harald Frank eine Stimme sagen, durch die Aufhebung des Fluchs wiederhergestellt ist und Parzival gleichzeitig innerlich zum Empfang der Gralswürde reif geworden ist, werden Kondwiramur und ihre beiden Söhne, Lohengrin und Kardeiz, herbeigerufen, und die Versöhnung der beiden Gatten findet statt.⁵⁰⁴

Dieser Teil steht am Ende des Werkes von Wolfram von Eschenbach und erzählt das glückliche Ende, das Parzivals Abenteuer genommen haben. Wenige Seiten später gibt es zwei andere Anspielungen:

⁵⁰³ Motzan, Peter: *Postkommunistisches Satyrspiel von balkanischem Schrot und Korn*. In: *Neue Deutsche Literatur* 43 (1995), Heft 6, S. 180-182, hier S. 181.

⁵⁰⁴ Hodjak, Franz: *Grenzsteine*, S. 11.

Diesen Weg zur Argusrunde, hörte Harald Frank eine Stimme, gestaltet Wolfram von Eschenbach als den Bildungsweg eines weltlichen Ritters. Seine erste Begegnung mit Jeschute, der Gattin des Orilus, beweist ihm, wie sehr ungebildet er ist.

und:

Am Hofe des Ritters Gurnamez, hörte Harald Frank eine Stimme erklären, lernt er die edle Ritterlichkeit kennen, Gurnamez erteilt ihm auch den Rat, nicht kindisch nach allem zu fragen.⁵⁰⁵

Diese beiden Abschnitte weisen auf Stationen der Initiation Parzivals hin: auf die Begegnung mit Jeschute, einer seiner Initiatorinnen in die Liebe, und auf die Lehre bei Gurnamez, der ihm beibringt, auf ritterlicher Art zu leben. Dabei soll erwähnt werden, dass Hodjak statt „Artusrunde“ die Neuschöpfung „Argusrunde“ verwendet, womit er (mit deutlicher Anspielung auf den vieläugigen Riesen aus der griechischen Mythologie) auf einen entscheidenden Unterschied hinweist: Es handelt sich nicht mehr um die Welt der ehrwürdigen Ritter, sondern um die Welt der Beobachter und Beobachteten, die Welt des (Post-)Kommunismus in Rumänien. Alle drei oben angegebenen Zitate haben eines gemeinsam: Die Parzival-Thematik wird von einer dritten Person angesprochen und bis zuletzt stellt sich nicht heraus, wer gesprochen hat.

Die zahlreichen Anspielungen auf den mittelalterlichen Versroman, die in *Grenzsteine* locker, markiert und unmarkiert eingebaut sind, dienen dazu, dass der Leser eine Parallele zwischen den beiden Geschichten zieht. Sie wecken den Gedanken, Harald Frank sei ein moderner Parzival. Doch schnell entpuppt er sich als ein Anti-Parzival. Er trägt die Züge eines Antihelden, denn er zeichnet sich durch fehlende heroische Eigenschaften heraus, ihm fehlen Werte wie Tugend oder Moral. Er verfolgt keine Ideale, geht keinem Traum nach, handelt nicht, sondern lässt alles mit sich geschehen: Die Passivität ist sein wichtigster Charakterzug. Man sieht an vielen Stellen, wie er gegen jede Art von Erziehung (in der Familie, in der Schule oder beim Militär) sowie gegen die „balkanische“ Mentalität des vor- und postrevolutionären Rumäniens eingestellt ist, allerdings ohne wirklich in Aktion zu treten; er verbleibt bei den resignativen Betrachtungen und bei seinen Selbstgesprächen. Er hat sich die alte (kommunistische) Mentalität nie angeeignet und so hat er auch keine Schwierigkeiten, sich von ihr zu lösen – im Gegensatz zu den anderen Personen des Romans, die in ihrer Haltung den Geist des

⁵⁰⁵ Hodjak, Franz: *Grenzsteine*, S. 14. bzw. 16-17.

Kommunismus widerspiegeln.

Als Antiheld ist Harald Frank zugleich ein potentieller Narr – dies wird sowohl anhand der subtilen Anspielungen auf die Narrenidentität bzw. -freiheit, die in der gesamten Handlung zu finden sind, als auch anhand der konkreten Narrendarstellungen des Protagonisten. Ein Beispiel dafür ist die Szene, in der sich Harald Frank, um die Ausreisegenehmigung zu bekommen, im Carmen-Kostüm verkleidet und den Narren spielt. Als Parallele dazu sollen folgende Zeilen aus dem mittelalterlichen Versroman erwähnt werden, in denen darüber berichtet wird, wie Parzival von der besorgten Mutter als Narr verkleidet wird:

tôren kleider sol mîn kint
ob sîme lichten lîbe tragn.
wirt er geroufet unt geslagn,
sô kumt er mir her wider wol.⁵⁰⁶
(III. Buch, 126, 26-29)

Die zwei angeführten Stellen sollen parallel und gleichzeitig im Kontrast betrachtet werden: Während Parzival das Narrenkleid gegeben wird, damit er zurückkehrt, zieht Harald Frank das Narrenkostüm an, damit er endgültig weggehen kann, ohne jemals zurückzukehren.

Ein weiterer Unterschied sei hervorgehoben: Während aus dem tollpatschigen, naiven Jüngling Parzival, aus dem „tumben tor“ schließlich Gralkönig wird, bleibt Harald Frank bis zuletzt ein Narr, ein Irrender, ein Verirrter. Harald Frank, der Protagonist des Romans *Grenzsteine*, kann als (verkehrtes) Spiegelbild von Parzival gesehen werden. Weder Parzival noch Harald Frank stellen die erlösende Frage (bzw. Fragen), und so bleibt ihre Irrfahrt lange erfolglos.

Auf seiner Irrfahrt nach der Wende in Rumänien trifft Harald Frank auch Weggefährten – doch bis zuletzt bleibt er ein Einzelgänger. Auch hier kann man eine Parallele zwischen den Personen Wolframs und denen von Hodjak feststellen, diese Parallele ruht jedoch zugleich auf einer Ironie: Parzivals Halbbruder, der schwarz-weiße Feirefis, erscheint in *Grenzsteine* als der blonde Zigeuner, der „ideologische Bruder“ von Harald Frank, der sich allen Konjunkturen anpasst. Herzloyde, die Mutter Parzivals, deren

⁵⁰⁶ „Und Narrenkleider soll mein Kind / An seinem lichten Leibe tragen:/ Wird er gerauft dann und geschlagen,/So kehrt er mir wohl bald zurück.“ [Übersetzung von Peter Knecht]. In: Wolfram von Eschenbach: *Parzival. Studienausgabe. Mittelhochdeutscher Text nach der 6. Ausgabe von Karl Lachmann*. 2. Aufl. Berlin: de Gruyter 2003, S. 129.

Herz nach der Scheidung von ihrem Sohn bricht, erscheint als die krebskranke Mutter Haralds, von der nur berichtet wird, dass sie auf fremdem Boden stirbt, ohne ihren Sohn noch einmal gesehen zu haben. Der gute Trevrizent, der Parzival auf den rechten Weg weist, ist hier ein armer weiser Mann, der ebenfalls auf ein Visum wartet, der in Harald Franks Armen stirbt und dessen letzte Worte lauten: „Hör mir gut zu, man kann mit Gott nicht überall sprechen, weil er nur dort ist, wo er dich braucht, aber niemals dort, wo du ihn brauchst“ (S. 47). In Wolframs Werk erläutert Trevrizent als richtiges Gottesverständnis, dass sich Gott nicht zwingen lasse, demjenigen Hilfe zu leisten, der sie – wie Parzival – fordert, sondern sie aus göttlicher Gnade und Liebe zu den Menschen heraus demjenigen leiste, der sich demütig seinem Willen ergibt.⁵⁰⁷

hêre, habt ir sin,
sô schult ir got getrûwen wol:
er hilft iu, wand er helfen sol.“⁵⁰⁸
(IX. Buch, 461, 28-30)

Der „rote Ritter“ Ither erscheint in dem Roman *Grenzsteine* als ein betrunkenener, frustrierter General, der sich in den geänderten Strukturen nicht zurechtfinden kann: Er ist und bleibt „rot“, wobei auf die (kommunistische) Farbsymbolik hingewiesen werden soll. Der Ritter Gurnamez, der Parzival in Sachen der Ritterlichkeit unterrichtet, erscheint als der verlogene Oberstleutnant des Garnisonsarrestes, Don Petruz, der die Regeln erklärt, damit man weiß, wie man ihnen ausweichen kann. Von Tamara, der russischen Spionin, und Pira, der Zigeuner-Wahrsagerin, wird Harald Frank in die leibliche Liebe eingeführt. Diesen zwei Frauen entsprechen in der Parzival-Geschichte Sigune und die Zauberin Kundrie.

Wie man bemerken kann, erscheinen die Personen und die Initiationsstationen des mittelalterlichen Werkes auch in *Grenzsteine*, aber in parodistischer Umkehrung. Diese intertextuellen Bezüge sind jedoch implizit und müssen vom Leser entziffert werden.

Nicht nur zwischen den Personen kann man Entsprechungen in den beiden Werken finden. Die Gralsburg aus *Parzival*, Endstation der Abenteuer, ist in *Grenzsteine* kein endgültiges Ziel, sondern nur eine Zwischenstation: an einer bestimmten Stelle ist es die

⁵⁰⁷ Vgl. Neu, Reiner: *Hinaustreten ins Freie. Einheit, Polarität und Integration auf dem Weg der Bewusstwerdung*. In: Court, Jürgen – Klöcker, Michael (Hg.): *Wege und Welten der Religionen. Forschungen und Ermittlungen*. Frankfurt/M.: Lembeck 2009, S. 413-120, hier S. 416.

⁵⁰⁸ „Mein Herr, wenn Ihr Augen im Kopf habt, / so müsst Ihr Gott vertrauen. / Er hilft Euch, denn er muss helfen.“ [Übersetzung von Peter Knecht]. In: Wolfram von Eschenbach: *Parzival. Mittelhochdeutscher Text nach der 6. Ausgabe von Karl Lachmann*. 2. Aufl. Berlin: de Gruyter 2003, S. 465.

Botschaft, an einer anderen der Nordbahnhof in Bukarest oder Deutschland. Im Falle der Botschaft wird sogar explizit auf eine ritterliche Burg hingedeutet: „Pfortner, dachte Harald Frank, sind die heruntergekommenen Nachfahren der einstigen Burgwachen“ (S. 49).

Auch Siebenbürgen/Transsylvanien (das Land jenseits der Wälder), der Ausgangsort in *Grenzsteine*, spielt implizit auf die Waldheimat Parzivals an. Der mittelalterliche Held wächst in der Einsamkeit des Waldes auf, fernab von der Zivilisation, und so entwickelt er ein naives und verklärtes Bild von der realen Welt. Harald Frank, der in der Trennung von der westlichen (freien) Welt aufwächst, kennt ebenfalls nur die Eintönigkeit des sozialistischen Rumäniens; er lebt bis zum Erwachsenwerden in einer undurchdringlichen Hülle der Informationssperre und Verlogenheit

Parzivals Mutter will ihren Sohn vor jeglicher Gefahr schützen (deshalb auch das Narrenkleid), und beim Abschied warnt sie Parzival vor dem See. Harald Franks Mutter will ihren Sohn ebenfalls vor der Gefahr des möglichen Ertrinkens schützen und versucht ihm deshalb das Schwimmen auf dem Trockenen beizubringen: Das Kind soll in Bauchlage auf einem Küchenhocker die Schwimmbewegungen üben, wobei der blaue Teppich unter dem Hocker das Meer darstellen soll.⁵⁰⁹

Der Gral erscheint im *Parzival* als Stein des Himmels („lapsit ex illis“, d.h. „lapis ex coelis“ – Stein vom Himmel), ein Stein also, der mit der Kraft des Himmels aufgeladen ist: der Stein der Weisen, der Wissen und Macht verleiht und der die Auserwählten mit ewigem Leben beschenkt.

er heizet lapsit ex illis.
von des steines craft der fênîs
verbrinnet, daz er ze aschen wirt:
diu asche im aber leben birt.
sus rêrt der fênîs mûze sîn
unt gît dar nâch vil liechten schîn,
daz er schœne wirt als ê.
ouch wart nie menschen sô wê,
swelhes tages ez den stein gesiht,
die wochen mac ez sterben niht,
diu aller schierest dar nâch gestêt.
sîn varwe im nimmer ouch zergêt:
man muoz im sölher varwe jehen,
dâ mit ez hât den stein gesehen,
ez sî maget oder man,
als dô sîn bestiu zît huop an,

⁵⁰⁹ Vgl. Hodjak, Franz: *Grenzsteine*, S. 12-13.

sæh ez den stein zwei hundert jâr,
im enwurde denne grâ sîn hâr.⁵¹⁰
(IX. Buch, 469, 7-24)

In Franz Hodjaks Roman wird schon im Titel auf Steine angespielt, es handelt sich dabei jedoch nicht um einen heiligen, erlösenden, Frieden und Glück bringenden und einzigartigen Gral, es sind die Grenzsteine, die mit Reise, Umherirren assoziiert werden, aber auch mit der Grenzsituation und Heimatlosigkeit der Ausreisenden. Wichtig ist dabei auch die Pluralform, die wiederum auf die Multiplizität und damit auf den Verlust der Originalität hinweist. Auch das Visum kann als eine Art Gral verstanden werden, denn es ist ebenso schwer zu erhalten, wie den Heiligen Gral.

Parzival durchläuft eine Entwicklung: Aus einem Ungläubigen wird er zu einem Gläubigen und Nachfolger Christi. Harald Frank verliert hingegen allmählich seinen Glauben an die Freiheit, den einzigen Gott, dem er folgen würde. Parzival wird schließlich Gralskönig und bekommt die höchste Machtposition. Im Falle von Harald Frank wäre diese Machtposition die Position des Staatschefs. Politisch gesehen hat diese jedoch keinen Wert, denn der Staat, eigentlich der Zeltstaat, der von den ungeduldigen, vor der Botschaft tagelang Schlange stehenden Menschen gegründet wird und zu dessen „Erstem verhandelnden Zeltstaatlichen Rat“ Harald Frank ernannt wird, ist ein fiktiver Staat.

Während in Eschenbachs Werk der Irrweg Parzivals Teil seines Werdegangs ist und ihm der Erfolg vorbestimmt zu sein scheint, fehlen in dem existentiellen Universum von Harald Frank die grundlegenden Voraussetzungen für eine Entwicklung. Parzival muss sich in bereits ausgebildeten gesellschaftlichen Strukturen zurechtfinden,⁵¹¹ während das Chaos nach 1989 in Rumänien und die allgemeine Orientierungslosigkeit das Individuum seiner Ideale berauben. So ist es auch verständlich, dass mit dem Verlust der Ideale eine starke Identitätskrise verbunden wird: Im Roman erscheint dies sowohl äußerlich (denken wir nur an die zahlreichen Verkleidungen des Protagonisten, der mal in Soldatenuniform, mal in eine Frau – Sabine – verkleidet, seinen Weg sucht oder an die verschiedensten Rollen, die

⁵¹⁰ „Lapis exilis« ist sein Name./ Die Wunderkraft des Steins verbrennt /den Phönix, macht ihn ganz zu Asche; / die Asche gibt ihm neues Leben. / Und so mausert sich der Phönix, / erstrahlt danach in hellstem Glanz, / ist nun wieder schön wie früher. / Weiter: einem Menschen kann es / noch so schlecht ergehen— /sieht er / an einem Tage diesen Stein, / so stirbt er nicht die Woche drauf, / ja, er verliert noch nicht mal Farbe. / Und schaut man zwei Jahrhunderte / (ob junge Frau, ob junger Mann) / den Stein an, bleibt die Farbe so / (und das läßt sich nicht bestreiten) / wie zur Zeit der schönsten Blüte, / nur die Haare werden grau.“ [Übersetzung von Peter Knecht]. In: Wolfram von Eschenbach: *Parzival. Mittelhochdeutscher Text nach der 6. Ausgabe von Karl Lachmann*. 2. Aufl. Berlin: de Gruyter 2003, S. 473.

⁵¹¹ Vgl. Spiridon, Olivia: *Untersuchungen zur rumäniendeutschen Erzählliteratur der Nachkriegszeit*. Oldenburg: Igel Verlag 2002, S. 193.

ihm aufgezwungen werden), als auch in den abstrakten und weniger abstrakten Träumen, in denen sich die Hauptfigur geborgen fühlt.

Auf die Namen bzw. die unterschiedlichen Benennungen der Protagonisten wird in den beiden Werken großes Gewicht gelegt: Parzival hat von sich aus keinen Namen, mit dem er sich vorstellen könnte. Nie kann er sich selbst benennen, immer wird er benannt. Von Mutter „Kind“, „bon fis“, „beau fis“, später „Ithers Sieger“ „Ithers Mörder“, „roter Ritter“. Nur von den Vertretern des Gralsbereiches wird er beim Namen genannt: von Sigune, die Parzival und dem Leser den Namen und Abstammung des Helden aufdeckt, von Kundrie und von Anfortas. Der Name der Hauptfigur im Roman *Grenzsteine* – Harald Frank – wird dagegen irritierend oft wiederholt. Der Erzähler scheut sich davor, ihn durch das persönliche Pronomen „er“ zu ersetzen, was schon am Anfang des Romans eine starke Individualisierung suggeriert, die im Gegensatz zur farblosen Persönlichkeit des Protagonisten steht, der im Laufe des Romans trotzdem immer wieder als ein origineller Mensch wahrgenommen wird. Andererseits verweisen die Initialen H.F. auf die Initialen des Autors, wenn auch umgekehrt. Dies spricht wiederum für die Identifikation Hodjaks mit seinem fiktiven Helden.

Durch die ästhetische Verarbeitung der Identitätssuche und die Neubelebung des Parzival-Mythos thematisiert Hodjak die Orientierungslosigkeit des heutigen Menschen – zugleich schreibt sich *Grenzsteine* in die Tradition des Schelmenromans ein.

Orientierungsverlust und Identitätskrise waren schon zu Beginn der Moderne Gegenstand von Reflexion und Diskussion. Doch während in der Moderne der Verlust bzw. die Fragmentiertheit der Identität als Krise verstanden wurde, versteht das postmoderne Individuum darunter eine Befreiung von jeglichen Zwängen, es akzeptiert seine nicht festgelegte und nicht überdauernde Identität als Selbstverständlichkeit. Diese Idee finden wir auch im Roman *Ein Koffer voll Sand*.

6.3.2. *Ein Koffer voll Sand* als postmoderne Odyssee eines Osteuropäers

Im Hintergrund des Romans steht der Mythos des Odysseus, so wie er von Homer in der *Odyssee* dargestellt wurde. Die Interpretation dieses Mythos verweist aber sowohl thematisch als auch stilistisch auf den Roman *Ulysses* von James Joyce, sodass beide Vorlagen berücksichtigt und die intertextuellen Bezüge zu Hodjaks Roman analysiert

werden.

Odysseus ist seit Jahrhunderten ein beliebtes Motiv für Autoren der ganzen Welt. Das zehnjährige Heimkehr-Abenteuer des Odysseus war schon kurz nach der Homerischen Epoche die Grundlage einer breiten intertextuellen Vernetzung. Im 20. Jahrhundert zählen die Irrfahrten des Odysseus zu den am häufigsten verarbeiteten Mythen.⁵¹² Das Thema erfreute sich einer großen Beliebtheit, die es nicht zuletzt dem Motiv des Kampfs und des Prallens gegen das Schicksal verdankt. Außerdem wurde der Odysseus-Mythos im 20. Jahrhundert infolge erzwungener Wanderung, des Exils dramatisch aktuell. Odysseus' Heimat Ithaka wird somit zur Metapher der inneren Heimat: Sie ist der letzte Zufluchtsort des verwirrten und verirrt Menschen.

Das bekannteste Beispiel für die moderne Wiedererweckung des Themas ist der Roman *Ulysses* von James Joyce, der „die facettenreichste, originellste und wirkmächtigste Ausdeutung der antiken Vorlage“⁵¹³ lieferte. Der antike Mythos dient der Joyceschen Geschichte als Leitfaden. Die Episoden des modernen Romans rufen im Leser ununterbrochen die mythische Geschichte wach, die Geschehnisse und die Personen werden parallel zu einzelnen mythischen Motiven und Helden dargestellt. Selbstverständlich zeigt sich anhand der Parallelen sofort, dass sich die Geschichten und Figuren des modernen Romans sehr weit von dem vorangehenden Muster entfernen: Sie sind parodierte, alltägliche Nachbildungen der ursprünglichen Geschichte und der mythologischen Helden. Der Autor der grotesken Parallelgeschichte ist sich im Klaren darüber, wie unendlich weit sich seine Protagonisten und Geschichten von den ursprünglichen, mythischen Vorbildern entfernt haben, und er setzt den Leser davon auch in Kenntnis, indem er sich einer ironischen Stimme und grotesker Schilderungen bedient. Die Sprache unterstützt dies: Verwirrtheit, Ungehobeltheit, Chaotik charakterisieren sie.

Ein weiteres Beispiel für die Verwirklichung dieses erzählerischen Narrationsmodus finden wir in dem Roman *Petersburg* von Andrej Belij (1912), in dem die modernen Geschichten und Figuren mehrere, sich widersprechende oder einander ausschließende Mythologeme und Helden wachrufen, wobei die Sprache diese Verwirrtheit genial widerspiegelt. In der ungarischen Literatur kann man den Roman *Béke Ithakában*

⁵¹² Vgl. Behring, Eva: *Weltliterarische Modelle für das ästhetische Arsenal. Motive, Topoi und Symbole der Vertreibung, Wanderschaft, Ankunft. Die Vorbildgeltung antiker Mythen und religiöser Bilder*. In: Behring, Eva – Kliems, Alfrun – Trepte, Hans-Christian (Hg.): *Grundbegriffe und Autoren ostmitteleuropäischer Exillautoren 1945-1989*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag 2004, S. 516-530, hier S. 520.

⁵¹³ Ebenda.

[*Verzauberung in Ithaka*] von Sándor Márai (1952) anführen, mit der Anmerkung, dass Márai die Odysseus-Geschichte nicht mit einer modernen Geschichte parallel stellt, sondern die ursprüngliche Geschichte weiterwebt, indem er sie aus dem Blickwinkel der anderen Figuren (Penelope, Telemachos, Telegonos) erzählen lässt.

Der Odysseus von Joyce – der durchschnittliche Leopold Bloom, der moderne Jedermann – wird in ein Text-Labyrinth eingetragen, das die Homerische Odyssee als „mythisch-poetischer Folie“ verwendet, „als Rahmen und Deutungssystem, das die trivial moderne Szenerie ständig relativiert, parodiert und in Relief setzt.“⁵¹⁴ Mittels seines Protagonisten, der im Laufe eines einzigen Tages (16. Juni 1904) im Labyrinth seiner Stadt, Dublin, umherirrt, bildet Joyce eine dissonante und polyphone Ästhetik, die die sprachlichen Grenzen negiert.⁵¹⁵ Auf einer ähnlichen Ästhetik basiert auch der Roman von Franz Hodjak.

Der Irrfahrt des Rumäniendeutschen Bernd Burger fehlt jeglicher Idealismus und die Heimat erscheint hier nicht als Ziel; es ist eine Flucht nicht nach, sondern vor der metaphorischen Heimat Ithaka. Während Odysseus durch die Welt irrt mit dem Bild der Heimat und Penelope vor den Augen, fährt Bernd Burger zusammen mit seiner Frau und Tochter, mit den blauen Pässen der Staatenlosen quer durch halb Europa, indem er sich von der alten Heimat trennt und die neue Heimat sucht. Es ist aber keine Sehnsucht, die ihn treibt. Er fühlt sich in seinem Staatenlosen-Zustand wohl, denn diese „Staatenlosenidentität“ scheint ihm die geeignetste Selbstinterpretation zu sein. Er empfindet diesen Zustand überraschenderweise als ungeahnte Freiheit: Die Flucht vor der Ankunft, sagt er, sei die „einzige Freiheit, die mir bleibt. Es ist eben eine Irrfahrt, eine Fahrt, die nicht versucht, an einem Ziel anzukommen, sondern eine Fahrt, die sich weigert, irgendwo anzukommen. Melitta, was kann erhabener sein als diese Freiheit?“ (S. 204).

Während seine Frau ohne ein minimales Orientierungsgefühl durch halb Europa herumfährt, äußert sich Bernd Burger philosophisch zum Sinn des Lebens, es werden Überlegungen zur Freiheit, Heimat (bzw. Heimatlosigkeit) und Geschichte fortgeführt – dabei verwendet er die banalsten Allgemeinplätze. Er hat keine Ideale, auch keine Illusionen, ihm bleibt nur die zurückhaltende Beobachtung des Geschehens. Seine Handlung ist eine Nicht-Handlung, Passivität und Resignation. Sein Ithaka ist keine

⁵¹⁴ Schmitt, Axel: *Ulyssim. James Joyce und der „Welt-Alltag“ einer Epoche am 16. Juni 1904*. Im Internet unter: http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=7166&ausgabe=200406 [Zugriff: 16.02.2010.]

⁵¹⁵ Vgl. ebenda.

Heimat. Diese Passivität und Gleichgültigkeit des Protagonisten erinnert stark an die Haltung Harald Franks aus *Grenzsteine* – somit stellt Hodjak eine selbstreferierende intertextuelle Bezugnahme her. Außerdem ist eine außertextuelle Referenz gegeben: der fiktive Figur ist ein intentionales Konstrukt des empirischen Autors.

Die drei angesprochenen Werke (die *Odyssee*, *Ulysses* und der Roman *Ein Koffer voll Sand*) thematisieren die Heimat- und Identitätssuche. Während Odysseus jedoch nach zehn Jahren Irrfahrt auf der verlockenden See nach Hause und zu seiner treuen Frau Penelope zurückkehrt und Leopold Bloom nach einem einzigen Tag Verirrung durch die verlockende Stadt Dublin zu seiner nicht im gleichen Maße treuen Gattin Molly zurückfindet, wird Bernd Burger und seiner Familie jegliche Basis für eine Heimkehr entzogen. Aus einer verlorenen Heimat kommt er in einer neuen Nicht-Heimat an und es scheint so, dass er sein Leben lang heimatlos bleibt. Als er im Auffanglager in Hamm ankommt, scheint es, als erreiche er sein Ziel, in Wirklichkeit wird seine Reise jedoch nie eine Endstation finden. Für ihn als auswandernden Rumäniendeutschen soll nach „neunhundertjährigem Abenteuer“ in Siebenbürgen jetzt das neue „fast neunhundertjährige Abenteuer in Deutschland“ beginnen, „weil die letzten Nachkommen der ersten Aussiedler aus Deutschland wieder nach Deutschland auswandern“ (S. 191).

Bei Homer wird die Irrfahrt des Odysseus am Meer als eine Initiationsreise geschildert, nach der der Held gestärkt nach Ithaka heimkehren kann. Die Irrfahrt moderner orientierungsloser Helden wird in der modernen und postmodernen Literatur als eine Reise ins menschliche Innere verstanden. Leopold Bloom und Bernd Burger machen eine Reise um ihre eigene kleine Welt.

Das Meer – der metaphorische Weg der Helden – spiegelt bei Homer die Identität des Protagonisten wider. Der blaue Spiegel des Meeres ist für Bernd Burger der blaue Staatenlosen-Pass. Diese Farbe symbolisiert bei Hodjak (wie die Veilchenfarbe oder die Weinfarbe des Meeres bei Homer) die gesamte Tragik des Protagonisten:

eine Farbe, die, wie ihm schien, auf seltsame Weise etwas ausdrückte, das so bedeutungslos war wie ein kleines Nichts, [...] ein Blau, dunkel wie weit am Horizont der vage Schatten eines Schiffs, von dem man nicht weiß, ob es kommt oder geht, es war ein apathisches Blau, das selbst den Zustand von sich wies, in dem Bernd Burger sich befand und den es im Grunde markierte, nämlich von irgendwo noch nicht abgereist und irgendwo noch nicht angekommen zu sein, es war ein Blau, das sich gleichblieb, etwa wie ein

Ausblick durch Gitterstäbe, durch ein zerbrochenes Fenster [...].⁵¹⁶

Im Unterschied zu Odysseus versucht Bernd Burger nicht in Ithaka anzukommen; er befindet sich auf der Flucht *vor* Ithaka. Nach der „Agonie“, eine Identität zu finden, wäre die Ankunft in Ithaka (d.h. eine Identität anzunehmen) nur der Beginn einer neuen Agonie:⁵¹⁷ „Nachdem ich die Stempel einer Identität aufgedrückt bekomme, [...] dann erst beginnt für mich die Irrfahrt“ (S. 245). Deshalb wird Bernd Burger zu einem „degenerierten Griechen“, wie ihn der Chef der Romanshorer Polizei nennt bzw. zu einem „degenerierten Siebenbürger Sachsen“.

Die drei Helden der angeführten Werke weisen multiple oder zersplitterte Identitäten auf: Der Held des griechischen Dichters Homer ist selbst kein Grieche, sondern Phönizier. Der Held des Iren James Joyce, Leopold Bloom, hat ebenfalls keine klar definierte Identität: Er ist ein Ire ungarisch-jüdischer Abstammung, ein „Trottel“ für seine Mitbürger, weil er als Jude nicht ins konventionelle Bild des Dubliners passt; andererseits ist er im orthodoxen Sinn doch kein Jude, wie das in der Nausikaa-Episode unterstrichen wird. Der Protagonist des Romans *Ein Koffer voll Sand* gehört ebenfalls einer Minderheit an, der deutschen Minderheit in Rumänien. Bernd Burger ist staatenlos, „kein echter Deutsche, kein echter Rumäne“.

Wer keine Identität mehr hat, wird zum Nichts – eine implizite Anspielung auf die Kyklopen-Szene der *Odyssee*, wo sich der Held dem Kyklopen Polyphem mit dem Namen „Niemand“ vorstellt. Für seine Frau Melitta, die wie Molly in *Ulysses* eine parodierende Umkehrung der mythischen Treue der Penelope entspricht, ist Bernd Burger ein *Nichts*: „Du bist ein Nichts und alle bestätigen, dass du ein Nichts bist“ (S. 57). Bernd Burger will seine Identitätslosigkeit jedoch nicht verlieren. Nicht einmal die Sirenen, „Feindinnen der Vernunft des Mannes“, wie James Joyce sie in der Sirenen-Episode benennt, können Bernd Burger verlocken, weil sie auch das Schicksal der Aussiedler erleben: „Auf der Fähre von Friedrichshafen nach Romanshorn sangen die Sirenen, die auch ausgewandert waren, weil sie in Griechenland niemanden mehr verlocken konnten“ (S. 218).

Bei Homer muss sich Odysseus der Verlockungen der Sirenen und der schönen Nymphe Kalypso erwehren – bei Hodjak steht der Protagonist den Verlockungen des Securitate-Offiziers, seines ehemaligen Studienkollegen Marian gegenüber, der ihm Schutz

⁵¹⁶ Hodjak, Franz: *Ein Koffer voll Sand*, S. 7.

⁵¹⁷ Vgl. Hodjak, Franz: *Ein Koffer voll Sand*, S. 234.

und Hilfe verspricht, wenn er sich kooperationswillig zeigt.

Eine weitere (verkehrte) Parallele lässt sich in der Kyklopendszene feststellen: Als Odysseus den Kyklopen Polyphem blendet (er sticht sein einziges Auge mit einem glühenden Pfahl aus), entkommen er und seine Gefährten aus der Höhle, indem sie sich im Bauchfell der Schafe festklammern. Bernd Burger und seine Familie entkommen der Schweizer Grenzpolizei, indem sie sich als Tiroler verkleiden, damit man sie für „echte“ Deutsche hält.

Mit der Identität des ewigen Emigranten erregt Bernd Burger das Mitleid von zwei berühmten Exilanten, die er bei der verwirrten Ankunft in Lindau ironisch anruft: „O, Ovid, o, Cervantes, ich habe die Landkarte umgekehrt gehalten!“ (S. 193) – die Worte eines tragisch-parodistisch verkehrten Odysseus, den nicht die Götter, sondern sein eigener Mangel an Orientierungsfähigkeit verwirrt.

Was die Struktur des Romans betrifft, soll darauf hingewiesen werden, dass im Unterschied zu Joyces *Ulysses* die Episoden der Homerischen *Odyssee* in *Ein Koffer voll Sand* nicht leicht zu erkennen sind. Szenen wie *Telemachus*, *Calypso*, *Hades*, *Sirenen*, *Nausikaa* usw., die in Joyces Roman deutlich erkennbar sind, kann man in Franz Hodjaks Roman nicht klar abgrenzen. Die Anspielungen auf das Homerische Epos sind locker und versteckt in den Text eingewoben und bleiben meist unmarkiert. Der Text ist collagenartig zusammengesetzt: Oft werden Zitate und Selbstzitate unvermittelt und zusammenhanglos in die Geschichte eingeflochten, was den Lesefluss beeinträchtigt. Dadurch wird die Absicht des Autors erkennbar, den Leser sich im Text verirren zu lassen – vergleichbar dem Protagonisten, der sich in seinem Abenteuer verirrt.

Im Roman von Hodjak können jedoch einige Stellen ausgemacht werden, die eine Umformung der Episoden aus der *Odyssee* darstellen. Die Fahrt Odysseus in die Unterwelt des Hades wird von Joyce in einen Friedhofsbesuch Leopold Blooms umgeformt. Franz Hodjak behält dieselbe Interpretation der Homerischen Episode durch eine Analepse: Der Duft des Nelkenstraußes der Toilettenfrau in Ungarn erinnert Bernd Burger an den Friedhofsbesuch in seiner Geburtsstadt, „um von den Toten Abschied zu nehmen“ (S. 32).

Eine weitere Parallele zwischen den Werken von Joyce und Hodjak stellen die zahlreichen (expliziten und impliziten) Anspielungen auf Dichter der Weltliteratur und ihre literarische Werke dar. Den Helden des *Ulysses* verlassen während seiner Irrfahrt nie seine Begleiter: Swift, Shakespeare, Blake, Thomas von Aquin sowie einige mittelalterliche

Philosophen. In *Ein Koffer voll Sand* sind wir Zeugen der Selbstgespräche Bernd Burgers, der aus der Bibel, aus Werken von Heinrich Heine und Max Frisch zitiert oder auf die ästhetisch-philosophischen Ideen von Kierkegaard, Nietzsche, Sartre und auf die kommunistische „Folklore“ Rumäniens verweist – somit ist die intertextuelle Vernetzung des Werkes viel breiter. Neben diesen Formen der fremdreferierenden Intertextualität gibt es zugleich eine große Anzahl von Beispielen für die selbstreferierende Intertextualität. Ein Satz, der dem Leser aus den *Geschichten um Stanislaus* bekannt ist, wird sowohl im Roman als auch in der 2006 erschienenen Aphorismensammlung *Was wäre schon ein Unglück ohne Worte* mit geringfügigen Veränderungen wieder aufgenommen. Der einzige Unterschied ist die Wahl der Personalpronomen. Die ursprüngliche Variante lautet folgendermaßen: „Dein Pech bestand nicht darin, daß du immer den falschen Weg gewählt hast. Dein Pech war, daß du stets bloß zwischen zwei falschen Wegen zu wählen hattest.“⁵¹⁸ In *Ein Koffer voll Sand* ist dieser Satz in den inneren Monolog Bernd Burgers eingebettet: „[...] mein Pech bestand nicht darin, daß ich immer den falschen Weg gewählt habe, mein Pech war, daß ich stets bloß zwischen zwei falschen Wegen zu wählen hatte.“⁵¹⁹ Schließlich ist in der Aphorismensammlung folgende Variante zu lesen: „Sein Pech bestand nicht darin, daß er immer den falschen Weg gewählt hat. Sein Pech war, daß er stets bloß zwischen zwei falschen Wegen zu wählen hatte.“⁵²⁰ Einerseits stehen diese Beispiele als Beweis für den hohen Grad an Selbstreferentialität, andererseits können sie im Kontext der narrativen Identitätskonstruktion Hodjaks gelesen werden. In drei verschiedenen literarischen Werken, zu drei verschiedenen Zeitpunkten hält der Autor an demselben Gedanken fest, der als resigniertes Fazit eines selbstproklamierten Heimat- und Identitätslosen zu lesen ist. Den Protagonisten der fiktionalen Texte (Stanislaus und Bernd Burger) werden die Gedanken in den Mund gelegt, die Hodjak in einem nichtfiktionalen Text (als Aphorismus) neu aufnimmt, um die eigene Position, die eigene Meinung zu äußern. Das zeugt wiederum von der Verflechtung der eigenen biographischen Person mit den literarisch konstruierten Charakteren Hodjaks.

Franz Hodjak versucht sich auch sprachlich den beiden Vorgängern (Homer und Joyce) anzunähern. Die Sprache der *Odyssee* ist eine künstlerisch erdachte und gedichtete Sprache, da sich Homer einer Kunstsprache bedient, die so nicht gesprochen worden ist.

⁵¹⁸ Hodjak, Franz: *Geschichten um Stanislaus*. In: ders.: *An einem Ecktisch*, S. 142.

⁵¹⁹ Hodjak, Franz: *Ein Koffer voll Sand*, S. 216.

⁵²⁰ Hodjak, Franz: *Was wäre schon ein Unglück ohne Worte*, S. 26.

Stuart Gilbert bemerkt, dass Homers Wortschatz einige auffallende Anomalien zeigt: Der homerische Dialekt enthält jonische, aeolische, cyprische und sogar attische Elemente.⁵²¹ Es ist also eine gemischte epische Sprache. So auch der Roman *Ulysses* von James Joyce, der Beispiele fast jedes bekannten Dialekts der englischen Sprache erhält, wobei natürlich irische Formen am häufigsten vorkommen. Außerdem finden sich „ganz unvermittelte Übergänge vom literarischen Idiom zur Umgangssprache, vom patriotischen Ernst zur Wirtshaussprache.“⁵²²

Im hodjakschen Roman ist ebenfalls eine hybride Sprache anzutreffen: Umgangssprache, Behördensprache, aber auch rumänische und ungarische Lehnwörter, sog. „Transsylvanisten“, sind in diesem Roman nicht zu übersehen, entlehnte und erfundene Wörter wie *Stanitzel*, *Gurkulu*, *Tschutschu*, *Pupunusch* bzw. *Rambazamba*.⁵²³

In Hodjaks Roman finden sich ebenfalls geschichtlich gefärbte Sprachwitze: Als Bernd Burger in einem schweizer Dessousgeschäft nach „Siebenbürgenhöschchen“ fragt und die Ratlosigkeit der Verkäuferin sieht, gibt er folgende Erklärung:

Es besteht bloß aus sieben Schnüren, die so hauchdünn sind wie Spinnweben, an denen einst sieben Burgen hingen, die verschwunden sind, weil alle darauf vertrauten, eine feste Burg ist unser Gott.⁵²⁴

Hier parodiert Hodjak die schon zum Klischee gewordenen siebenbürgerischen Topoi sieben Burgen, Spinnweben und zugleich wird auf das bekannteste evangelische Kirchenlied angespielt.

Derbheit, ja Obszönität kennzeichnen die Sprache der Dialoge in den Romanen von Hodjak. Die härtesten Flüche sind zwar in rumänischer Sprache verfasst, doch es sind auch zahlreiche Beispiele auf Deutsch zu finden: das Wort „pissen“ kommt fast auf jeder Seite vor. „Es juckt mich am Arsch“ – sagt Bernd Burger, wenn ihn etwas nicht interessiert, oder „es interessiert mich ein Dreck“ – Wörter, Sätze aus dem Frust-Wortschatz eines heimat- und identitätslosen Rumäniendeutschen. Hier soll darauf hingewiesen werden, dass die Sprache des *Ulysses*, die ebenfalls durch schonungslose Derbheit charakterisiert ist, im Erscheinungsjahr des Romans einen literarischen Skandal auslöste. Das Buch wurde zum Mittelpunkt leidenschaftlicher Auseinandersetzungen: Auf der einen Seite wurden heftige

⁵²¹ Vgl. Gilbert, Stuart: *Das Rätsel Ulysses*. Zürich: Rhein-Verlag 1960, S. 61.

⁵²² Ebenda, S. 60.

⁵²³ Auf diese Erscheinung wird im achten Kapitel der vorliegenden Arbeit gesondert eingegangen.

⁵²⁴ Hodjak, Franz: *Ein Koffer voll Sand*, S. 52.

Einwände erhoben, auf der anderen Seite Anerkennung und großes Lob geäußert. Der Rezensent James Douglas äußerte sein Entsetzten zum Buch und schrieb im Sunday Express vom 28. Mai 1922:

Ich habe das Buch gelesen und sage mit vollem Bedacht, daß es das obszönste Buch der alten und der modernen Literatur ist. Die Obszönität Rabelais' ist harmlos, gemessen an seinen aussätzigen und so unbeholfenen Scheußlichkeiten. Alle heimlichen Abwässer des Lasters münden in die Flut unvorstellbarer Gedanken, Bilder und pornographischer Worte dieses Buches. Seine ekelhaften Verrücktheiten sind voll von erschreckenden und empörenden Blasphemien gegen die christliche Religion und gegen den heiligen Namen Christi – Blasphemien, denen man bisher nur bei den ruchlosesten Orgien des Satanismus und der Schwarzen Messe begegnete.⁵²⁵

Zwischen den drei angeführten Werken (*Odyssee*, *Ulysses* und *Ein Koffer voll Sand*) kann man zahlreiche versteckte Parallelen entdecken – allerdings sind diese im Falle von *Ulysses* expliziter: Hier handelt es sich um eine sorgfältig ausgearbeitete Parallele zum Homerischen Epos. Jede Episode des Romans steht in Bezug zu einer Episode der *Odyssee*. Die Protagonisten und die meisten Nebenfiguren entsprechen den Charakteren der *Odyssee*. Im Falle von *Ein Koffer voll Sand* sind diese Analogien zwar zu bemerken, jedoch tauchen sie verschlüsselt auf. Man kann unschwer erkennen, dass Leopold Bloom und Bernd Burger Odysseus entsprechen, Molly Bloom und Melitta Burger sind das parodierte Spiegelbild der treuen Penelope. Stephen Dedalus bzw. Astrid Burger entsprechen dem homerischen Sohn Telemachos.

Weiterhin kann man behaupten, dass sich die Parallelen vor allem auf die politische bzw. philosophische Ebene beziehen: In der *Odyssee* reflektiert Homer über die Probleme und Führungsansprüche der Griechen, über das konfliktreiche Verhältnis zwischen dem einzelnen und der Gesellschaft. Der politische Hintergrund des *Ulysses* ist leicht erkennbar (es werden Themen angesprochen wie der Verrat Parnells; Führer wie O'Connell oder Theobald Wolfe Tone, der radikale Anführer der irischen Unabhängigkeitsbewegung, werden erwähnt). In *Ein Koffer voll Sand* kreisen alle Selbstgespräche und Reflexionen Bernd Burgers um die existentiellen Fragen der Heimatlosen, die wegen der ungünstigen politischen Lage (Kommunismus, Diktatur) zur Auswanderung und damit zum Verlust der Heimat gezwungen worden sind.

⁵²⁵ Zitiert nach Gorman, Herbert: *James Joyce. Sein Leben und sein Werk*. Hamburg: Claasen 1957, S. 209f.

Es lässt sich bemerken, dass der antike Mythos von Odysseus bei Franz Hodjak durch die Perspektive von Joyce neu erschaffen wird. Die Transformation der Homerschen Odyssee und die Imitation des Ulysses von James Joyce dienen dazu, einen neuen Antihelden zu schaffen, einen Antihelden, der als jemand dargestellt wird, der seine eigene Identität und die seines Volkes in Frage stellt. Er ist ein Anti-Odysseus, ein „degenerierter Grieche“, der sich mit einem verstärkten Gefühl der Absurdität, Angst und Einsamkeit auf der Flucht vor Ithaka befindet. Bernd Burger ist jedoch nicht nur der moderne Jedermann, er ist auch der Vertreter eines Volkes, dessen neunhundertjährige Aussiedlergeschichte mit den Irrfahrten des mythologischen Odysseus vergleichbar ist.

Intertextuelle Bezüge entstehen im Werk von Hodjak aufgrund einer großen Zahl von Nachahmungen und Transformationen bzw. ironischen Umkehrungen und aus einer geringen Zahl von wörtlichen Zitaten. Diese Letzteren sind vor allem selbstreferierend, da Hodjak aus den eigenen Werken zitiert. Sie sind jedoch nur selten markiert, so dass der Leser diese Bezüge aufspüren bzw. entziffern muss. Die intertextuelle Referenz bleibt somit denjenigen Lesern verborgen, die kein einschlägiges Vorwissen besitzen bzw. dieses nicht aktualisieren.⁵²⁶

Als Hypotexte fungieren mehrere Textpassagen aus den früheren Werken sowie aus Interviews. Die oft wortwörtlich übernommenen Textstellen werden als Erinnerung, als Traum oder als selbstständige Gedankeneinheiten in die Romane eingearbeitet und haben meistens keinen direkten Bezug zum Geschehen. In *Grenzsteine* übernimmt Hodjak eine Textstelle aus dem Band *das maß der köpfe*, indem er die „halbphantastische“ Begebenheit, die in dem 1978 erschienenen Text *das image* erzählt wird, als Traum von Harald Frank präsentiert. Der Prätext beginnt folgendermaßen:

von meinem brennenden wunsch, einmal zu jenem berühmten kaukasischen felsen zu reisen, überwältigt, machte sich der felsen, da es mir immer wieder an gelegenheiten und geld fehlte, endlich selbst auf den weg und besuchte mich eines tags in meiner wohnung.⁵²⁷

In *Grenzsteine* finden wir folgende Variante:

Nun stand Harald Frank im windigen Korridor des Zuges und schief im Stehen, und er träumte, er hätte nur noch den brennenden Wunsch, zu jenem berühmten

⁵²⁶ Helbig, Jörg: *Intertextualität und Markierung*. Heidelberg: Winter 1996, S. 89.

⁵²⁷ Hodjak, Franz: *das image*. In: ders.: *das maß der köpfe*. Bukarest: Kriterion 1978, S. 11.

kaukasischen Felsen zu reisen. Der Felsen, von Harald Franks sehnllichem Wunsch überwältigt, macht sich, da es Harald Frank immer wieder an Gelegenheiten und Geld fehlt, endlich selbst auf den Weg und besucht Harald Frank eines Tages in seiner Wohnung.⁵²⁸

Auch das Gedicht *Poem* aus dem Band *Ankunft Konjunktiv* stellt eine lyrische Wiederaufnahme dieser Textstelle dar: Der einzige Unterschied besteht in der typographischen Gestaltung des Textes (Zeilenbruch). Somit verwendet Hodjak denselben Gedanken in nahezu wörtlicher Übernahme in verschiedenen Gattungen: der Kurzprosa, dem Roman und der Lyrik.

Mit der Aufnahme des Prometheus-Mythos ergeben sich neue intertextuelle Bezüge, die jedoch fremdreferierend sind – somit schafft Hodjak im Roman eine Kombination aus selbstreferierender und fremdreferierender Intertextualität.⁵²⁹

Der antike Mythos wird parodierend wiedergegeben, Prometheus wird entmystifiziert: Er zeigt in jeder seiner Gesten „das typische Gehabe, das prominenten Persönlichkeiten eigen ist“, er „rülpsst diskret“, „lächelt selbstbewusst“ und „spricht in vertraulichem Ton“. Der Satzsatz des Prätextes wird sowohl in *Grenzsteine* als auch in *Poem* wortwörtlich zitiert: „Je zerfressener die Leber, desto tadelloser das Image.“⁵³⁰ Hodjak erreicht durch die Transformation der Prätexte somit eine ironisch-parodierende Wirkung.

Wie in der Untersuchung gezeigt wurde, sind die Prosatexte von Franz Hodjak reich an intertextuellen Verweisen. Diese Komplexität des intertextuellen Netzes, das Spiel mit den selbstreferierenden bzw. fremdreferierenden, markierten bzw. nicht markierten intertextuellen Bezügen sowie mit den Identitäten trägt zur Postmodernität seiner Werke bei.⁵³¹

⁵²⁸ Hodjak, Franz: *Grenzsteine*, S. 157-158.

⁵²⁹ Vgl. Orosz, Magdolna: *Intertextualität in der Textanalyse*. Wien:ÖGS/ISSS, 1997, S. 80.

⁵³⁰ Hodjak, Franz: *Grenzsteine*, S. 158. bzw. *Poem*, In: *Ankunft Konjunktiv*, S. 27.

⁵³¹ Vgl. Orosz, Magdolna: *Intertextualität in der Textanalyse*. Wien:ÖGS/ISSS, 1997, S. 87. Was hier über die intertextuelle Vernetzung der Werke von E.T.A. Hoffmann gesagt wird, gilt auch für die Werke Hodjaks – das zeugt von einer Kontinuität zwischen Romantik, Moderne und Postmoderne.

7. Identitätsspiele und Freiheitsproblematik im Monodrama

Neben Gedichten, Erzählungen und Romanen, in denen er sich mit der Problematik der Identität, der Freiheit und der Fahrt ohne Ankunft auseinandersetzt, versuchte sich Hodjak auch im Verfassen eines dramatischen Werkes, eines Monodramas, in dem er erneut auf die historische Figur Villons zurückgreift. Durch die metaphorische Identifikation mit dem mittelalterlichen Vagantendichter kommt es zu einer Auseinandersetzung mit der allanwesenden, gesichtslosen Macht, die das Leben der Künstler seit Jahrhunderten bestimmt und sowohl die menschliche als auch die künstlerische Freiheit einschränkt. Da kein wahrhaftiger Dialog zwischen dem Individuum und der Macht existieren kann, greift Hodjak auf die Tradition einer in der rumäniendeutschen Literatur gänzlich ungebräuchlichen literarischen Gattung zurück, auf die des Monodramas.

7.1. Zur Gattungsdefinition und -Geschichte

Das Monodrama ist eine wenig beachtete Gattung. Es gibt lediglich wenige Beispiele für dieses Ein-Personen-Stück, das ein eigenartiges dramatisches Spiel darstellt, einen Versuch eines Dialogs zwischen Autor und Leser bzw. zwischen Darsteller und Zuschauer, ein Spiel, das an die Grenzen der Kommunikation stößt.

Das Monodrama gilt als marginale Gattung in der Literatur und es existiert lediglich eine geringe Anzahl an Werken dieser Dramenkategorie. In der rumäniendeutschen Literatur finden wir nur ein einziges Beispiel dieser Gattung: das Monodrama von Franz Hodjak, *Franz Geschichtensammler*,⁵³² welches in der vorliegenden Arbeit untersucht wird. In der gegenwärtigen rumänischen Literatur erfreut sich diese experimentelle Gattung großer Beliebtheit. Während der letzten Jahre sind zahlreiche Monodramen erschienen, von denen *Ultimul cartuș și-aduce iubirea* [Die letzte Patrone bringt dir die Liebe] von Doru Moțoc und *Fuck you Eu.Ro.Pa* von Nicoleta Esinencu zu erwähnen sind. Als bekannteste und anerkannteste Monodramen-Autorin gilt Alina Nelega:

⁵³² Hodjak, Franz: *Franz. Geschichtensammler. Ein Monodrama*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1992.

Die junge Dramaturgin hat mehrere dramatische Monologe geschrieben, von denen der bekannteste *Amalia respiră adânc* [*Amalia atmet tief ein*]⁵³³ ist, der mit großem Erfolg auch außerhalb der Grenzen Rumäniens gespielt wird.⁵³⁴ In der siebenbürgisch-ungarischen Dramendichtung sind die Werke von István Kovács *Árva Bethlen Kata* und *Bolyai János esteje* bzw. die von András Visky hervorzuheben. Visky hat mit seinem Monodrama *Júlia* ein Meisterwerk dieser Gattung geschaffen.

Zunächst sollen die wesentlichen Charakteristika der Gattung Monodrama erarbeitet und ein kurzer geschichtlicher Überblick geboten werden.

Das Monodrama als eine der Sonderformen des lyrischen Dramas⁵³⁵ ist ein Einpersonenstück und stellt ein typisches Beispiel für die dramenspezifische Kommunikation dar, als es – obwohl als Selbstgespräch im fiktiven Geschehen verortet – gleichwohl dem zuhörenden Publikum zugänglich ist. Es geht also um eine als Monolog verkappte Dialogsituation, in der der zweite, „stumme“ Gesprächspartner der Zuschauer ist. Der Protagonist des Monodramas, die einzige handelnde und sprechende Person, richtet sich jedoch meistens nicht direkt an den Zuhörer, sondern an eine fiktive, imaginäre Person.

Was das Monodrama grundsätzlich von dem klassischen Drama unterscheidet bzw. was es mit ihm gemeinsam hat, wird im *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft* wie folgt formuliert:

Mit dem Drama teilt es den Darstellungsmodus, der Sprache und Bühne verbindet. Vom üblichen Drama unterscheidet es sich durch die Reduktion der Handlung: Während das Drama der aristotelischen Tradition eine in sich geschlossene Handlung verlangt, konzentriert sich das Monodrama auf einen prägnanten Handlungsausschnitt. Weder die Komplexität des Handlungsgefüges noch die Vielfalt der Perspektiven soll dargestellt werden, sondern vordringlich die Empfindungen und Reflexionen des Protagonisten.⁵³⁶

Die Wurzel dieser Gattung findet man schon im antiken Griechenland: Bis der Tragödiendichter Thespis um 540 v. Chr. dem dithyrambischen Chor an Dionysosfesten

⁵³³ Nelega, Alina: *Amalia respiră adânc* [*Amalia atmet tief ein*]. In: ders.: *Kamikaze. Monoloage si monodrame pentru actori si actrițe*. [*Kamikaze. Monologe und Monodramen für Schauspieler und Schauspielerinnen*]. București: Editura Cartea Românească 2007.

⁵³⁴ Weitere Monodramen der rumänischen Autorin sind: *Decalogul după Hess* [*Dekalog nach Hess*] und *Kamikaze*. In: Nelega, Alina: *Kamikaze. Monoloage si monodrame pentru actori si actrițe*. [*Kamikaze. Monologe und Monodramen für Schauspieler und Schauspielerinnen*]. București: Editura Cartea Românească 2007.

⁵³⁵ Vgl. Schweikle, Günther – Schweikle, Irmgard (Hg.): *Metzler Literatur Lexikon. Stichwörter zur Weltliteratur*. Stuttgart: Metzler 1984, S. 289.

⁵³⁶ Fricke, Harald et al. (Hg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte*. Band 2, Berlin – New York: de Gruyter 2000, S. 627.

erstmals einen Schauspieler hinzufügte, galt das Theater als Monodrama. Das Monodrama, so wie wir es heute kennen, entstand jedoch erst im 18. Jahrhundert. Als erstes Monodrama gilt das Stück *Pygmalion* von J.J. Rousseau aus dem Jahr 1762. Da es sich um eine literarische Modeerscheinung handelte, entstanden in dieser Periode auch in der deutschen Literatur zahlreiche Monodramen, von denen *Ariadne und Naxos* (1772) von Johann Christian Brandes den größten Erfolg hatte. Auch Herder (*Brutus*, 1774) und Goethe (*Proserpina*, 1778) pflegten mit Vorliebe diese Gattung.

Im 20. Jahrhundert erlebte das Monodrama eine Renaissance, allerdings in veränderter Form: Während man in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts mit *Monodrama* über den ursprünglichen Sinn hinaus noch ein kurzes Sprechdrama mit Musikbegleitung, also ein *Melodrama* bezeichnete, verlor im 20. Jh. die begleitende Instrumentalmusik allmählich ihren ursprünglichen Charakter und der Monolog wurde zum zentralen Element. Das moderne Monodrama erwies sich als besonders geeignet, die Erfahrung von Identitätsverlust, der inneren Emigration und der psychischen Deformation zu artikulieren.

In der jüngeren Zeit wird das Monodrama auch als Psychogramm der menschlichen Seele verstanden, in dem eine Person sich selbst zeigt, über sich selbst reflektiert, ohne die Masken oder angeeigneten Rollen, die sie in Dialogszenen gegenüber Mit- und Gegenspielern einnehmen würde.⁵³⁷ So versucht das Ich durch die Selbstanrede, Selbstbefragung, Selbstcharakterisierung und Selbstoffenbarung sich selbst zu objektivieren. Moderne Monodramen haben beispielsweise Jean Cocteau (*Geliebte Stimme*, 1930), Arnolt Bronnen (*Ostpolzug*, 1926) oder Samuel Beckett (*Krapps letztes Band*, 1959) geschrieben.

In der Zeit nach 1968, mit der Entwicklung des postmodernen Diskurses entsteht auch diese neue Form des Monodramas. Das Hauptmerkmal der Postmoderne ist hierbei darin zu sehen, dass die Selbstidentität des Subjekts sowie die Existenz der allgemeingültigen, welterklärenden Prinzipien in Frage gestellt wird. Danach ist die Welt mehrdeutig, heterogen und widersprüchlich. Diese Leitgedanken werden auch in den literarischen Werken widergespiegelt: Heterogenität des Daseins, Fragmentierung, Hybridität und das Fehlen der chronologischen Beziehung werden zu literarischen Prinzipien. Der Leser (bzw.) Zuschauer muss sich das Geschehen selbst konstruieren. Die

⁵³⁷ Vgl. Demmer, Sybille: *Untersuchungen zu Form und Geschichte des Monodramas*. Köln: Böhlau 1982, S. 11.

Protagonisten sind nicht imstande, frei gewählte Entscheidungen zu treffen, sondern sie werden als fremdgesteuert und konditioniert vorgeführt. Als Beispiele für das postmoderne Monodrama können das *Wunschkonzert* von Franz Xaver Kroetz (1972) bzw. *Der Kontrabass* von Patrick Süskind (1980) aufgeführt werden. Da das zu untersuchende Werk Franz Hodjaks diese Merkmale weitgehend aufweist, ist es dem postmodernen Monodrama zuzuordnen.

Das Monodrama ist also die persönlichste und intimste dramatische Gattung, deren Ausgangspunkt der innere Konflikt einer Person ist: Wenn das Verhältnis zwischen Individuum und Außenwelt gestört wird, das Ich-Bild des Subjekts mit dem von der Gesellschaft widergespiegelten Außenbild in Konflikt gerät und eine starke Polemik hervorruft. Uneinheitlichkeiten in der Benennung dieser Gattung verweisen auch auf den experimentellen Charakter des Monodramas: Im 18. Jahrhundert finden wir Bezeichnungen wie *Melodrama*, *lyrisches Drama*, *lyrische Szene* (*scène lyrique*) oder *Dramolett*, heute trifft man eher auf die Begriffe *Soloszene*, *lyrischer Monolog* oder *Soliloquium* (Visky) an.⁵³⁸

7.2. Das postmoderne Monodrama im multiethnischen Raum Siebenbürgens

Im Folgenden soll versucht werden, anhand dreier Monodramen, die in Rumänien, in drei verschiedenen Sprachen (Deutsch, Rumänisch und Ungarisch) entstanden sind, den Eigenarten dieser Gattung und ihren siebenbürgischen Gestaltungsarten nachzugehen. Neben Franz Hodjaks *Franz, Geschichtensammler* soll Alina Nelegas *Amalia atmet tief ein* [*Amalia respiră adânc*] bzw. das Monodrama *Júlia* von András Visky zur Analyse herangezogen werden.

Wenn man die drei zu untersuchenden Monodramen betrachtet, sind auf den ersten Blick nur bedingt Gemeinsamkeiten festzustellen: Hodjaks *Franz, Geschichtensammler* stellt als Theaterstück den Monolog eines Mannes dar – des Vagantendichters François Villon, der unter einer Seine-Brücke in Paris ein imaginäres Gespräch mit einem Vertreter der Macht führt. Er hält dem Hauptmann und späteren Obrichter von Paris, Ronsard, den

⁵³⁸ Visky, András: *Tirami Sú. Két monológ.* [*Tirami Sú. Zwei Monologe.*] Kolozsvár: Koinónia 2006, S. 5.

Spiegel vor, erzählt ihm aus seiner Lebensgeschichte, erinnert den Vertreter der Macht an große und kleine Verbrechen und prophezeit die Revolution von 1789. Was nicht fehlen darf, ist die Flasche Wein, deren symbolische Bedeutung das ganze Werk begleitet: Trinken heißt nicht mehr allein sein und Mut zum Sprechen haben; dies gibt Villon das Gefühl der Selbstsicherheit und der Zugehörigkeit zu einer Gesellschaft, die nicht existiert. Er strebt nach Unendlichkeit, der „ultimativen Freiheit“ – ein zentrales Motiv in allen Werken von Franz Hodjak.

In den Monodramen von András Visky bzw. von Alina Nelega sind wir Zeugen der Konfession zweier vom Kommunismus schwer getroffenen Frauen. Das ungarische Stück *Júlia* stellt in Form eines Monologs das tragische Schicksal einer siebenfachen Mutter dar, die wegen der ideologischen (religiösen) Auffassungen ihres Mannes (Pfarrer in einem ungarischen Grenzort) samt ihren Kindern in die Bărăgansteppe verschleppt wurde (eine östlich von Bukarest gelegene Tiefebene, in die die kommunistische Regierung der Fünfzigerjahre die sog. „Staatsfeinde“ bzw. „unzuverlässigen Elemente“ deportierte). Es ist ein suggestives Jonglierspiel, in dem die Protagonistin zwischen dem Wachrufen ihrer Erinnerungen und dem Wahrnehmen ihrer gegenwärtigen Situation balanciert. Wie der biblische Hiob muss die tiefreligiöse Frau die Prüfungen Gottes erdulden. Sie findet ihren inneren Frieden in den Gesprächen mit Gott bzw. mit „Frau Tod“, der mächtigen *Angina Pectoris* und in der Liebe – der Liebe zu Gott und der Liebe zu ihrem in einem entfernten Gefängnis festgehaltenen Gatten. Es ist ein unkonventionelles Liebesdreieck, das immer wieder angesprochen wird: Júlia, ihr Mann und Gott, das „Dreiheiligkeitendreieck“ [*szentháromságszög*], wie Visky es nennt. *Júlia* ist ein Drama über Angst, die Suche nach Gerechtigkeit und über das Ausgestoßensein.

Der dramatische Monolog *Amalia atmet tief ein* von Alina Nelega stellt uns die Lebensphasen einer Frau dar, die die dunkle Epoche des Kommunismus von ihren Anfängen bis zu ihrem Ende durchlebt hat, sich plötzlich in geänderten Strukturen zurechtfinden muss und dabei bemerkt, dass die Gitter der eingefleischten Ängste, mit denen sie aufgewachsen ist, weiterhin ihr Denken und Fühlen prägen. Das ganze Stück dreht sich um den vergeblichen Versuch der Protagonistin, auf ihre Fragen Antworten zu erhalten und einen Sinn in ihrem Leben zu finden. Sie versucht schon als zehnjähriges Pioniermädchen, das von der Welt nicht vieles versteht, bis zu ihren späten Jahren im Altersheim, sich durch das tiefe Atmen zu befreien: Sie denkt, wenn man tief atmet, wird

man zum Engel und kommt in die Wolken, wohin *maman*, *papan*, *Babuska* und ihre Schweine *Arhimede* und *Fani* verschwunden sind, als sie starben. Ein absurdes und groteskes Spiel, das als Selbstverteidigungs- und Adaptationsmechanismus verstanden werden kann. Frei zu atmen bedeutet einen Augenblick Freiheit, einen schönen Traum ohne Schlangestehen und Lügen, ohne den Genossen Kommandanten, ohne Vergewaltiger, ohne Schuldgefühle wegen dem Selbstmord der Mutter, ohne tote Söhne und käufliche Liebe zu erleben. Frei zu atmen ist die einzige Möglichkeit, frei zu sein.

Wie wir sehen, behandeln die drei angeführten Monodramen verschiedene Aspekte derselben Problematik: die Unterdrückung aufgrund politischer Umstände, den Versuch, sich von der Angst zu befreien, die Suche nach der inneren Freiheit – und die Identitätsfrage. Alle drei Protagonisten sind durch die Umstände gezwungen, eine andere Person zu sein, das Leben eines Anderen zu leben.

7.3. Franz, *Geschichtensammler* – „Monolog“ mit der Macht

Die bewusst paradoxe Formulierung des Titels soll unterstreichen, was als Hauptaussage des Monodramas zu lesen ist, nämlich die Unmöglichkeit, mit der ungreifbaren, unsichtbaren, und doch allgegenwärtigen, willkürlichen Macht einen Dialog zu führen – wie Hodjak in einem Interview betont: Die Macht produziert nur Monologe.⁵³⁹

Während die beiden Frauenmonologe von Visky und Nelega explizit von der Epoche des Kommunismus und ihren schweren Folgen handeln, findet man im Stück Hodjaks verborgene Informationen und subtile Anspielungen darauf. Das Monodrama *Franz, Geschichtensammler*, das zuerst im Jahre 1988 in der Zeitschrift *Neue Literatur* unter dem Titel *François de Montcorbier* erschien, konnte, um die Zensur zu umgehen, keine expliziten Aussagen gegen das Regime enthalten. Hodjak benutzt die Figur Villons, um seine Meinung über die allgegenwärtige Macht zu äußern.

Schon am Anfang des Stückes gibt Hodjak folgende Regieanweisung: „Es ist das Jahr 1456. Es könnte auch etliche Jahre später sein“ (S. 9). Damit beginnt ein Spiel mit der Zensur, bei dem Hodjak den Leser bzw. den Zuschauer zum Komplizen macht. Der erste

⁵³⁹ Vgl. Sienerth, Stefan: „Von der Suche nach einem Ort.“ *Franz Hodjak im Gespräch mit Stefan Sienerth*. In: *Süddeutsche Vierteljahresblätter* 45 (1996), Heft 1, S. 9-18, hier S. 11.

Satz des Monologs ist eine Anrede: „Ihr ehrenwerten Vertreter der Hauptwache!“ (S. 9) – mit diesem Satz werden in dem, im Kommunismus lebenden Leser (bzw. Zuschauer) bereits unangenehme Erinnerungen wachgerufen: die militärische Macht, die Securitate, die staatliche Willkür.

Die auffallend oft wiederholte Anredeform *Herr Hauptmann* und die dazu gehörenden Wörter *Stiefel* und *Sporen* sowie das Wort *jawohl* (hier in Form von *jawoll*) deuten ebenfalls auf das Militärische hin, auf die Unterdrückung und das Ausgeliefertsein des Individuums und damit einerseits auf die Angst und andererseits auf den Terror. Zugleich dient der ironisch-witzige Ton des Monologs dazu, die burlesken Episoden im Leben Villons anzuführen, ohne dass Hodjak der Versuchung unterliegt, ein historisches Portrait Villons zu entwerfen.⁵⁴⁰ Die Ereignisse, die aus seinem unruhigen Leben erwähnt werden, dienen dazu, die Gegenüberstellung Opfer-Täter besser darzustellen. Villon, zu dessen Welt das Trinken, Schufteln, Schwitzen, Balladen und Frauen gehören, sehnt sich nach der Unendlichkeit, was für ihn die Freiheit bedeutet. Das Wort Unendlichkeit wiederholt sich oft im Werk. Wenn die Unendlichkeit am Anfang des Monologs für Ruhe und abendliche Stille steht – „Der Abend ist unendlich. Es ist Unendlichkeit“ und „Doch jetzt ist Ruhe. Ist Unendlichkeit“ (S. 10/11) –, erweitert sich deren Bedeutung bis zum Ende allmählich zum Sinnbild der Freiheit:

In jedem Wesen, jawoll, Herr Hauptmann, ist ein wenig Unendlichkeit, die herausdrängt, um sich mit der unermesslichen Unendlichkeit zu vereinen, wenn sie deren Stimme hört. [...] Doch wem sag ich das, Sie schlafen ja in Stiefeln.⁵⁴¹

Gegen Ende des Monologs finden wir die Vorahnung einer notwendigen Wende: „Die Unendlichkeit zerrt ungeduldig an mir“ (S. 49). Diese Unendlichkeit findet der „Trottel“ Villon, da die Freiheit als Utopie erscheint, im Trinken, das das ganze Selbstgespräch begleitet: „Wein ist genug da“ – wird in die meditativen Sätze eingebettet. Und damit der imaginäre Gesprächspartner den philosophischen Gedanken folgen kann, kommt die Aufforderung: „Seien Sie mir nicht böse, wenn ich Sie jetzt an der Hand nehme und Sie ein wenig in der Unendlichkeit herumführe, gut? [...] Trinken Sie, Herr Hauptmann, trinken Sie!“ (S. 18).

Die Idee der Freiheit finden wir auch im Monodrama *Júlia* wieder, in dem die

⁵⁴⁰ Vgl. Kühlmann, Wilhelm: *Hauptmann und Vagabund. Ein Monodrama des rumäniendeutschen Autors Franz Hodjak*. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 10.03.1992.

⁵⁴¹ Hodjak, Franz: *Franz, Geschichtensammler*, S. 11.

Heldin verzweifelt erkennt, dass die einzige Form der Freiheit der Tod ist.⁵⁴² In *Amalia atmet tief ein* sieht die Protagonistin die einzige Möglichkeit, frei zu sein, im richtigen Atmen, das sie – ihrer Meinung nach – von dieser Welt befreien kann.

Ein imaginärer Sprung versetzt Villon ins Jahr 1789 („wir tanzen jetzt ins Jahr 1789, in dem Sie Oberrichter von Paris sind“ (S. 25). Es ist die chaotische Zeit der Französischen Revolution: Werte ändern sich, soziale Strukturen werden verändert, eine neue Gesellschaftsordnung wird geschaffen. In der neuen Ordnung braucht man eine neue Identität. Villon, der seine Identität in der eines „Trottels“ sieht, der über seine Herkunft erzählt – er hätte zwei Väter, den leiblichen Vater, den Henker Montcorbier einerseits und seinen späteren Wohltäter, den Pater Guillaume de Villon andererseits – meint ironisch, dass er dadurch Verbindungen sowohl zum Teufel als auch zu Gott hätte. Er beschreibt sich folgendermaßen: „Schläft unter Brücken, schleppt Säcke, schreibt Balladen oder wer weiß was, dabei könnte er Kardinal sein“ (S. 21). Dennoch möchte er sich von dieser Identität nicht trennen, „ich weiß auch, jawoll, dass Sie mich jetzt am liebsten bestechen würden, damit wir unsere Identität tauschen. [...] Doch ich schlage Ihnen vor, Sie bleiben vorläufig der Hauptmann Ronsard und ich bleib der Trottel Villon“ (S. 21), denn, wie er später formuliert: „ich tu, was ich will und Sie tun, was Sie können“ (S. 18). Die innere Freiheit, die „Unendlichkeit“ also, die auch in den anderen beiden Monodramen als Kohäsionspunkt gilt, rettet das Individuum vor den hinterhältigen Spielen der Macht und vermittelt das Gefühl, dass man sich als Opfer doch retten kann.

Villon, der Hodjak schon früh begeistert hat (in den Gedichtbänden finden wir mehrere Gedichte, die dem französischen Vagantendichter gewidmet sind), wird in dem Monodrama *Franz Geschichtensammler* als Antiheld dargestellt. Zu betonen ist, dass alle Hauptfiguren aus den Erzählungen und Romanen Hodjaks Antihelden sind. Durch diese problematischen Figuren, „die einer repressiv empfundenen Umwelt ausgeliefert sind“⁵⁴³ versucht Hodjak seine literarische Identität als rebellisch gesinnter Außenseiter, als ein gegen alle Gesetze prallender und Vorschriften missachtender Identitäts- und Heimatloser narrativ zu konstruieren: Die Identität eines selbst in den schwersten Zeiten und unter härtesten Repressionen seine Freiheit bewahrenden Dichters.

Hodjak nutzt in seinen Werken oft berühmte Stoffe der Weltliteratur, wie in den

⁵⁴² Visky, András: *Júlia*, S. 101.

⁵⁴³ Vgl. Spiridon, Olivia: *Untersuchungen zur rumäniendeutschen Erzählliteratur der Nachkriegszeit*. Oldenburg: Igel Verlag 2002, S. 130.

vorigen Kapiteln bereits gezeigt worden ist. Neben Villon sind der Schelm Till Eulenspiegel, der Sänger Klingsor, Parzival und Odysseus einige seiner beliebtesten Identifikationsfiguren. Georg Aeschl bemerkt in seinem Artikel *Bittere Geschichten vom süßen Engel François*,⁵⁴⁴ dass Villon für die „Schriftsteller unter stalinistischer Kuratel“ im gesamten osteuropäischen Raum schon immer eine Bezugsperson war. In einem Interview spricht Hodjak über seine Zuneigung zu Villon und sagt:

Villon hat mich schon immer fasziniert. Da wäre einmal seine ungeheuer unkonventionelle Dichtung. Und dann wäre sein ungeheuer unkonventionelles Leben, ohne das ja eine Dichtung nicht so unkonventionell wäre, wie sie ist. [...] Er wollte niemandem etwas schuldig bleiben, so hat er eben abgerechnet, in Versen, wie hätte er es anders tun können? Mich interessiert der Aspekt der Abrechnung bei Villon.⁵⁴⁵

Dieses Zitat wird angeführt, da bemerkenswert ist, dass der Aspekt der literarischen Abrechnung in allen drei zu untersuchenden Werken erscheint. Auch Alina Nelega spricht in einem Interview diese Problematik an:

Ich habe den Kommunismus so sehr gehasst, dass *Amalia* eine süße Abrechnung, eine Rache geworden ist. Die Tatsache, dass ich es schreiben konnte, macht die Vergangenheit erträglich und gibt ihr irgendwie einen Sinn.⁵⁴⁶

Das Monodrama von András Visky, der in *Júlia* das Schicksal der eigenen Mutter mit suggestiver Kraft der dramatischen Expression in Form eines Monologs wiedergibt, kann auch als Abrechnung gelesen werden. Bei der Uraufführung des Stückes in Klausenburg (November 2002) saß unter den Zuschauern diejenige Frau, von deren Leben das Stück inspiriert war. Nach der Vorstellung sagte ihr Mann, der Pfarrer Ferenc Visky (Vater des Autors), der im Monodrama als imaginäre Person erscheint, er habe an dem Abend die eigene Geschichte viel stärker erlebt als damals, als er von der Securitate dazu gezwungen war. Darin sieht er „die unheimliche Kraft des Theaters.“⁵⁴⁷

Eine weitere Gemeinsamkeit der angeführten Monodramen folgt aus der Eigenart dieser Gattung: Die einzige handelnde und sprechende Person richtet sich mit ihrem

⁵⁴⁴ Aeschl, Georg: *Bittere Geschichten vom süßen Engel François*. In: *Kulturpolitische Korrespondenz* 824 / 15.03.1992, S.18.

⁵⁴⁵ Koity, Marius: „Ein Text hat immer mehrere Schichten“. *NBZ-Interview mit dem Klausenburger Schriftsteller Franz Hodjak*. In: *Neue Banater Zeitung*, 19.02.89.

⁵⁴⁶ Nelega, Alina: *Amalia răzbună comunismul*. [*Amalia rächt den Kommunismus*]. In: *România Liberă*, 26.02.2008. [Übersetzung der Verfasserin].

⁵⁴⁷ Vgl. Hegyi, Réka: *Látni vagy nem látni. Belső párbeszéd egy színházi előadásról*. [*Sehen oder nicht sehen. Innerer Dialog über eine Theatervorstellung*]. In: *A Hét*, 12.05.2002.

Monolog nicht direkt an einen Zuhörer, sondern an eine fiktive, imaginäre Person – bei Hodjak spricht Villon mit dem Phantom des Hauptmanns, seines wahren Erzeugers, und macht diesen verantwortlich für sein Scheitern, für seine Identität als „Träumer, der ein Galgenvogel ist“:

Sehen Sie, Herr Hauptmann, was Sie und die Pariser Hauptwache aus mir gemacht haben? [...] Ja, Sie sind so einer, Herr Hauptmann, der Kinder zeugt, um sie nachher hinzurichten. Ja, so einer sind Sie.⁵⁴⁸

Viskys Júlia wendet sich an Gott bzw. an *Frau Tod* mit dem medizinischen Namen *Angina Pectoris*, die ihr Leben dadurch bestimmt haben, dass sie sie lieben lehrten:

„A szerelmet azt biztosan Te találtad ki! / Ekkora örületség, mint a szerelem, / az emberből nem telik ki!“⁵⁴⁹ Nelegas Amalia akklamiert alle Geister aus ihrem vergangenen und gegenwärtigen Leben, die sie dazu machten, was sie heute ist: den Genossen Kommandanten, ihren toten Sohn, der, um aus dem Land zu fliehen, die Donau durchschwimmen wollte, ihren im Westen lebenden Bruder mit dem russisch klingenden Namen Vitka, der sie nicht erkennen will, und schließlich die Zimmergenossin im Altersheim.

Auf sprachlicher Ebene ist die Collagenartigkeit und Brüchigkeit der behandelten Texte zu erwähnen. Mittels der Reduktion und der Kompression bedienen sich die drei Dramatiker einer hermetischen Sprache. Durch Sprunghaftigkeit und Auslassungen wird die Spannung der Texte bis zum Äußersten erhöht. Hinzu kommen Aufrufe, musikalische Momente (Kirchenlieder im Falle von *Júlia*, Pionierlieder in *Amalia atmet tief ein* und lasterhafte Volkslieder in *Franz, Geschichtensammler*), die die Qualität der Emotionen nuancieren, indem sie ihre Intensität verstärken. In dem Artikel *Amalia – un epilog necesar* sieht die Rezensentin Eugenia Anca Rotescu das größte Verdienst des Monodramas darin, dass Nelega auch dort zum Lachen anspornt, wo die Umstände geradezu tragisch sind, aber auch umgekehrt, es gelingt ihr das Gefühl der Tragik in den Momenten zu wecken, die auf den ersten Blick als komisch erscheinen. Dieser heroisch-komische Stil macht aus Amalia eine lebendige und glaubwürdige Person und verleiht dem Text den Rhythmus des unruhigen Atems.⁵⁵⁰

⁵⁴⁸ Hodjak, Franz: *Franz, Geschichtensammler*, S. 57.

⁵⁴⁹ „Die Liebe hast Du erfunden, / solchen Irrsinn wie die Liebe / kann sich der Mensch unmöglich ausdenken“ [Übersetzung der Verfasserin]. Aus: Visky, András: *Júlia*, S. 130.

⁵⁵⁰ Vgl. Rotescu, Eugenia Anca: *Amalia – un epilog necesar*. [*Amalia – ein notwendiger Epilog*]. Im Internet unter: <http://editura.liternet.ro/carte/161/Alina-Nelega/Amalia-respira-adanc.html> [Zugriff: 07.05.2009.]

Nicht nur wegen der handlungsarmen monologischen Struktur, sondern vor allem aufgrund der lyrischen Stimmung, der sprachlichen Ökonomie und nicht zuletzt wegen der ästhetisierenden Darstellung existentieller Probleme zeigen die drei behandelten Monodramen eine Annäherung an die Lyrik.

8. Identität und Sprache

Sprache und Identität üben einen wechselseitigen Einfluss aufeinander aus: Die Sprache nimmt bei der Konstruktion von Identität eine zentrale Funktion ein, und gleichzeitig wird auch die Sprache durch die Identität geprägt. Dieser Interaktion zwischen Identität und Sprache ist vor allem bei ethnischen und nationalen Minderheiten eine große Bedeutung beizumessen, denn in diesem Fall bildet die Sprache eine wichtige Grundlage des Selbstverständnisses. Sie kann als soziales, kulturelles oder politisches Mittel zur Identitätsstiftung und -vergewisserung verstanden und instrumentalisiert werden.⁵⁵¹

Die Werke von Franz Hodjak, der in einer mehrsprachigen Region aufgewachsen ist und lange hier gelebt hat, sind wegen der verschiedenen Sprachvarietäten, derer die einzelnen Protagonisten sich bedienen und mit denen der Autor spielt, von großem Interesse. Dieses gleichberechtigte Nebeneinander verschiedener Sprachvarietäten trägt auch dazu bei, die Vielfältigkeit der Identität(en) mit ihren zahlreichen Facetten und Dimensionen zu betonen.

8.1. Zweisprachigkeit in der rumäniendeutschen Literatur

Zwei- und Mehrsprachigkeit sind Phänomene, mit denen sich heute die Mehrheit der Bevölkerung Siebenbürgens auseinandersetzt: Rumänisch, Ungarisch, Deutsch (aufgrund der Emigration der Siebenbürger Sachsen leider in immer geringerem Maße), Romani leben in buntem Nebeneinander und prägen die Sprache des Alltags und der Literatur.

Michael Markel bemerkt in einem Aufsatz,⁵⁵² dass die rumäniendeutsche Literatur in erster Linie vom sprachlichen Faktor bestimmt sei. Es ist axiomenhaft, dass sich eine Minderheitenliteratur von der raumumgebenden Mehrheitsliteratur am auffälligsten durch die Sprache unterscheidet. Auf ihr als Arbeitsmittel gründet sich die Beziehung zur Literatur des Sprachraumes. Die Sprachsituation der Rumäniendeutschen ist – so Markel –

⁵⁵¹ Vgl. Thim-Mabrey, Christiane: *Sprachidentität – Identität durch Sprache. Ein Problemaufriss aus sprachwissenschaftlicher Sicht*. In: Janich, Nina – Thim-Mabrey, Christiane (Hg.): *Sprachidentität – Identität durch Sprache*. Tübingen: Gunter Narr Verlag 2003, S. 1-18, hier S. 5.

⁵⁵² Markel, Michael: „*Ich wohne in Europa/Ecke Nummer Vier*“: *Identitätsproblematik einer Minderheitliteratur im Spiegel der siebenbürgisch-deutschen Literaturgeschichte*. In: Schwob, Anton (Hg.): *Deutsche Literatur Ostmittel- und Südosteuropas*. München: Verlag Südostdeutsches Kulturwerk 1992, S. 164.

sowohl komplex als auch prekär. Dank muttersprachlicher Ausbildungsmöglichkeiten kann mit einem normgerechten Beherrschen der deutschen Standardsprache gerechnet werden. Neben ihr steht aber nicht nur die Landessprache, sondern auch die Mundart, die in vielen Fällen noch die eigentliche Muttersprache darstellt.

Eine Mundartliteratur gibt es, allerdings blieb sie ohne nennenswerte Resonanz. Autoren wie Anna Schuller-Schullerus, Otto Piringer und Schuster Dutz (eigentlich Gustav Schuster) trugen dazu bei, dass die siebenbürgisch-sächsische Mundart auch in der Literatur an Bedeutung gewonnen hat. Vor allem im 19. Jh. waren Mundart- und Heimatdichtung gefragt, die der nationalen Selbstbestimmung dienen sollten. Das hatte aber – wie George Guțu betont – die Abkapselung in der eigenen siebenbürgisch-sächsischen Enge zur Folge. Gegen diese „beinahe selbstmörderische Isolation“⁵⁵³ kämpfte Adolf Meschendörfer, der mit der Herausgabe der Zeitschrift *Die Karpathen* (1907-1914) zur Förderung des Dialogs mit den neuesten Entwicklungstrends im Bereich der Literatur bzw. der Kunst beigetragen hat.⁵⁵⁴

Als prekär sieht Michael Markel die sprachliche Lage der rumäniendeutschen Autoren aus folgenden Gründen: Einerseits ist ihr Deutsch „weitgehend Schulsprache und hat die Vorzüge und alle Nachteile einer solchen: es ist befriedigender, aber abgeblasster Standard, Gelenkigkeit, Koloratur und Einprägsamkeit müssen meist hart erarbeitet werden“, andererseits kann ihr Deutsch nicht auf die Umgangssprache zurückgreifen, weil diese nicht natürlich aus dem Raum und der Mundart gewachsen sei. Ihr „Deutsch ist Importsprache und das heißt, dass für spezifische Realitäten Begriffe fehlen und dass sprachinnovatorische Unternehmen in der Sprachinsel aussichtslos sind. Ununterbrochener Importfluss aus dem Sprachkontakt ist Bedürfnis.“⁵⁵⁵

Wenn wir uns auf die Untersuchung der deutschen Sprache in Rumänien beschränken, dann gilt, dass trotz ihres Nebeneinanders Mundart und Hochsprache in Siebenbürgen streng getrennt bleiben. Waltraut Schuller bemerkt in *Die Mundart der Siebenbürger Sachsen*,⁵⁵⁶ dass anders als in Österreich und in dialektal geprägten binnendeutschen Gebieten ein Hinübergleiten von einer Form zur anderen in Siebenbürgen

⁵⁵³ Guțu, George: *Insulare Differenz und grenzgängerische Identität. Deutsche Literaturen in Rumänien im Überblick*. In: Guțu, George – Zaharia, Mihaela (Hg.): *Identität und Alterität. Imagologische Materialien für den Landeskundeunterricht*. București: Editura Universității 2004, S. 143-186. Im Internet unter: <http://www.ggr.ro/RdIVol11.htm> [Zugriff: 12.08.2010.]

⁵⁵⁴ Ebenda.

⁵⁵⁵ Markel, Michael: „*Ich wohne in Europa/Ecke Nummer Vier*“, S.164.

⁵⁵⁶ Schuller, Waltraud: *Die Mundart der Siebenbürger Sachsen*. Im Internet unter: <http://www.siebenbuerger-bw.de/buch/sachsen/12.htm> [Zugriff: 03.08.2010.]

nicht üblich war. Man einigte sich meistens auf eine Kommunikationsform. Dies liegt u.a. sicher auch daran, dass die phonetischen, morphologischen und lexikalischen Unterschiede zwischen Mundart und Hochsprache so groß sind, dass z. B. die Kinder Deutsch mehr oder weniger als Fremdsprache lernen, obwohl das Sächsische eine Variante des Deutschen darstellt. „Der Dialektsprecher wird als zweisprachig betrachtet, weil er in verschiedenen Domänen seines Lebensbereiches verschiedene Sprachformen verwendet.“⁵⁵⁷

Hinsichtlich des rumänischen Einflusses auf die deutsche Sprache lassen sich die vielfältigsten Interferenzen nachweisen. Oft hört man von Deutschen aus Rumänien, dass sie „ein Telefon geben“ (statt „telefonieren“). Dies ist auch bei den Ungarn zu bemerken: „adok egy telefont“, eine Interferenz aus dem Rumänischen: „dau un telefon“. Oder „man macht einen Infarkt“ („infarktust csinál“), als wortwörtliche Übersetzung von „face un infarct“. Auf der Ebene des Wortschatzes finden wir Beispiele wie Bordura (Bordstein), Dispensar (Arztpraxis), Buletin (Personalausweis), Punga (Plastiktüte), Fridschider (Kühlschrank).

Als typischer mundartlicher Einfluss auf die deutsche Sprache werden grammatische Interferenzerscheinungen besonders deutlich z.B. in der Voranstellung des Negationswortes in Verbotssätzen: „Nicht gib das Buch auf den Tisch!“⁵⁵⁸ Als Folge der großen Unterschiede der sprachlichen Systeme wird oft mangelhaft ins Deutsche übertragen: „Steh ein wenig auf die Seite!“ für „Geh etwas zur Seite!“⁵⁵⁹

Über die Sprachsituation der rumäniendeutschen Autoren denkt auch der Literaturwissenschaftler Peter Motzan nach und schlussfolgert:

Die rumäniendeutschen Autoren bewegten sich also „in plurikulturellen und mehrsprachigen Kommunikationsräumen, ihr Alltag verlief im Zeichen eines konkurrierenden Neben- und verschlungenen Ineinander der Idiome: deutsche Insel- und rumänische Landessprache, regional unterschiedliche Mundarten, Umgangssprachen von eigenartigem Lokalkolorit, Mischsprachen.“⁵⁶⁰

⁵⁵⁷ Eßer, Paul: *Dialekt und Identität. Diglottale Sozialisation und Identitätsbildung*. Frankfurt/M.: Peter Lang 1983.

⁵⁵⁸ Vgl. Rein, Kurt: *Diglossie und Bilingualismus bei den Deutschen in Rumänien*. In Nelde, Peter Hans (Hg.): *Sprachkontakt und Sprachkonflikt*. Wiesbaden: Steiner 1980, S.263-269.

⁵⁵⁹ Vgl. Isbăşescu, Mihai – Kisch, Ruth: *Beiträge zu einer soziolinguistischen Betrachtung siebenbürgisch-deutscher Sprachformen*. In: Backes, Herbert (Hg.): *Sprachsystem und Sprachgebrauch. Festschrift für Hugo Moser zum 65. Geburtstag*. Teil 1. Tübingen 1972, S.306-317.

⁵⁶⁰ Motzan, Peter: „Denn bleiben ist nirgends“. *Der Lyriker Werner Söllner im Kontext seiner Generation*. In: *Zeitschrift der Germanisten Rumäniens* 13-14 (2004-2005), Heft 25-26/27-28, S. 440-455. Im Internet unter: <http://www.e-scoala.ro/germana/petermotzan26.html> [Zugriff: 27.05.2010.]

Zwanzig Jahre nach der Wende, seit der Zeit, als die deutschsprachige Bevölkerung Rumäniens ihre Heimat in großer Zahl verlassen hat, in der Hoffnung, in Deutschland die ersehnte „neue Heimat“ zu finden, ist es nachvollziehbar, wenn „echte“ Deutsche ihre Zweifel gegenüber der Deutschsprachigkeit der rumäniendeutschen Autoren äußern. Es scheint schwer zu verstehen, „wenn Autoren, die aus dem kommunistischen Rumänien in die Bundesrepublik kamen, mit der größten Selbstverständlichkeit behaupteten, Deutsche zu sein und nie anders als deutsch geschrieben zu haben.“⁵⁶¹

Franz Hodjak beschreibt in dem Essay *Die Vatersprache als Muttersprache* die verschiedenen Reaktionen einiger deutscher Schriftsteller und Journalisten, als sie erfahren haben, dass er seine Werke nicht in der Staatssprache (rumänisch), sondern in deutscher Sprache schreibt:

Einer beschimpfte mich sogar und meinte, es sei reaktionär, in Rumänien in einer anderen Sprache zu schreiben und auch noch in der deutschen Sprache. Er war fest überzeugt, ich schreibe bloß deutsch, weil ich die deutsche Sprache für etwas Besonderes halte und das machte mich in seinen Augen noch reaktionärer. Daß ich die rumänische Sprache sehr gut beherrsche, aber nur in der deutschen Sprache denken und deshalb nicht rumänisch schreiben kann, ließ er nicht gelten und meinte, daß ich auf diese Weise in Rumänien nicht recht zur Kenntnis genommen werde und in Deutschland schon gar nicht, womit er nicht so unrecht hatte. Wenn ich schon, schlußfolgerte er, unbedingt in Deutschland zur Geltung kommen wolle, gäbe es bloß eine Chance, nämlich rumänisch zu schreiben, um dann eventuell ins Deutsche übersetzt zu werden.⁵⁶²

Genau wie es bei den ungarischen Autoren aus Siebenbürgen der Fall ist: „Keinem der deutschsprachigen Schriftsteller wäre es in Rumänien [...] jemals eingefallen, in ihrer Literatur die deutsche Sprache aufzugeben und sich einer anderen, etwa des Rumänischen, zu bedienen.“⁵⁶³ In Bezug auf das Verhältnis von Sprache und Identität der Minderheitenautoren bemerkt Uwe Wittstock:

Wer am äußersten Rand eines Sprachraums lebt, erlebt seine Sprache nie als Selbstverständlichkeit, sondern immer als etwas, durch das er sich von anderen unterscheidet und das ihn leicht zu einem Fremden, einem Ausgeschlossenen machen kann. Das ist schmerzhaft für die Menschen, aber produktiv für die

⁵⁶¹ Sienerth, Stefan: *Zweisprachigkeit als Randphänomen. Siebenbürgisch-deutsche Autoren im Umgang mit dem Rumänischen*. In: Mádl, Antal – Motzan, Peter (Hg.): *Schriftsteller zwischen (zwei) Sprachen und Kulturen*. München: Verlag Südostdeutsches Kulturwerk 1999, S. 113-133, hier S. 114.

⁵⁶² Hodjak, Franz: *Die Vatersprache als Muttersprache*. In: *Ostragehege. Zeitschrift für Literatur, Kunst* 11 (2004), Heft 34, S. 24-26.

⁵⁶³ Vgl. Sienerth, Stefan: *Zweisprachigkeit als Randphänomen*, S. 115.

Die Zwei- und Mehrsprachigkeit erweist sich also als großer Vorteil, denn sie gewährt den Blick von außen auf die eigene Muttersprache und kann so Anlass zu kreativen Spielen mit der Sprache geben. Die mehrsprachig aufgewachsenen Autoren sind für grammatikalische und stilistische Phänomene besonders sensibilisiert. Mehrsprachigkeit führt demnach zu einem bewussteren Umgang mit der Sprache.

8.2. Sprachgebrauch im schriftstellerischen Werk von Franz Hodjak

Die Stimmung der hodjakschen Romane ist nicht die (von den rumäniendeutschen Autoren so gut bekannte) Melancholie, das Sich-Zurücksehnen, es ist vielmehr eine ironische, ja zynische, alles karikierende Haltung. Dabei schafft Hodjak nicht nur eine eigene Welt in seinen Romanen, er schafft zugleich auch eine neue Sprache: Seine Werke drücken alle traurig-grotesken Facetten der rumänischen Wirklichkeit mit hervorragendem Humor und mit einem Gemisch humorvoll-spielerischer (oft absurder) Ausdrücke und einer spezifischen, hierzulande gut bekannten Bürokratie-Sprache aus. Seine Geschichten antworten ironisch auf die „rumäniendeutsche“ Wirklichkeit, auf alle bürokratischen Herrschafts- und Unterwerfungssprachen: Sie erzählen ohne alle Weltverbesserungsattitüden von Menschenschicksalen.⁵⁶⁵

Die Sprache kann laut Hodjak auch nicht so etwas wie Heimat sein. Die deutsche Sprache, in die er hineingeboren wurde, sei zwar seine „Mutter- und Vatersprache“, sie sei aber auch eine „*wahnsinnig aggressive Sprache*“, denn aus der Militärsprache würden immer mehr Wörter in die Alltagssprache übernommen:

die Kriegssprache macht sich breit in allen Bereichen des Lebens, man macht Eroberungen, man macht Bombengeschäfte, es gibt Fehlzündungen, man erringt Siege, Niederlagen...[...] Ich kann in so einer Sprache nicht beheimatet, nicht glücklich sein, die so verarmt und militarisiert wird.⁵⁶⁶

Wie aus dem vorangehenden Zitat eindeutig zu erkennen ist, stellt für Hodjak die Sprache keine Heimat dar – anders als bei vielen der Minderheiten- und Exilautoren, die die einzig

⁵⁶⁴ Wittstock, Uwe: *Verbeugung vor der deutschen Sprache*. In: *Die Welt*, 10.10.2009.

⁵⁶⁵ Vgl. Bauer, Jürgen: *Franz Hodjak, Zahltag*. Im Internet unter: www.suhrkamp.de/buecher/zahltag-franz_hodjak_40381.html [Zugriff: 12.11.2010.]

⁵⁶⁶ Interview mit Franz Hodjak am 25. Oktober 2005 in Klausenburg.

existierende Heimat in der Sprache erkennen.⁵⁶⁷

Auf die Mehrsprachigkeit dieses Landstrichs bezogen, macht uns Franz Hodjak in seinem Essay *Die Vatersprache als Muttersprache* darauf aufmerksam:

Jede Sprache hat ein eigenes Hallo, ein Echo, eine Mentalität, ein Umfeld, das sehr viel mit historischen und soziokulturellen Motivationen zu tun hat, die die Sprache prägen. In verschiedenen Sprachen löst oft ein Begriff zum Teil anders nuancierte Vorstellungen, Bilder, Erwartungen, Signale, Gefühle aus.⁵⁶⁸

Dazu führt er das Beispiel des Wortes *Sehnsucht* an: Jedes rumänisch-deutsche Wörterbuch übersetzt das Wort *dor* mit dem Wort *Sehnsucht* und umgekehrt übersetzt jedes deutsch-rumänische Wörterbuch das Wort *Sehnsucht* mit dem Wort *dor*. Doch zwischen der *Sehnsucht* in der rumänischen Sprache und der *Sehnsucht* in der deutschen Sprache gebe es erhebliche Unterschiede. Zuerst sei es die klangliche Andersartigkeit, der Unterschied zwischen den Vokalen, die eine spezifische Atmosphäre vermitteln, andere Erwartungen auslösen, genauer betrachtet „ein nuanciertes Verständnis evozieren, das sich in jeder der beiden Sprachen in eine andere Richtung bewegt.“ *Dor* sei

eine *Sehnsucht*, die sich nicht zerdehnt, sondern sich fast zurücknimmt, aus einer gewissen Skepsis heraus, eine *Sehnsucht*, die etwas beschreibt, in dem mehr tiefe Schwermut liegt als Hoffnung, ein Gefühl, das Signale sendet, über denen mehr Schatten liegt als Licht, was auch viel mit Mystik zu tun hat. Das Wort *dor* ist eher im Irrationalen angesiedelt, es benennt weniger das Bedürfnis nach irgendeiner Ankunft, es ist eher ein Zustand, den dieses Wort beschreibt.⁵⁶⁹

Das Wort *Sehnsucht* hingegen bewege sich auf etwas zu, sei in irgendeiner Form mobil, fast schon ein Vorgang, es „beschreibt eine ganz andere Art zu hoffen, eine Leichtigkeit liegt darin, fast möchte ich sagen, eine Art Leichtsinn, mit dem man an etwas glaubt, das sich erfüllen könnte, weil die *Sehnsucht* das Irrationale ausschließt und, wenn es hochkommt, eine simple *Sucht* ist, das Bedürfnis nach Inbesitznahme klingt spürbarer mit.“ So entstehen Missverständnisse; wenn beispielsweise das rumänische Wort *dor* mit dem deutschen Wort *Sehnsucht* übersetzt wird und umgekehrt,

⁵⁶⁷ Heinrich Heine, Hilde Domin, Jean Améry seien hier genannt, aber auch die rumäniendeutsche Autorin Herta Müller, die allerdings präzisiert: „Heimat ist das, was gesprochen wird“. In: Müller, Herta: *Heimat ist das, was gesprochen wird. Rede an die Abiturienten 2001*. Blieskastel: Gollenstein Verlag 2001.

⁵⁶⁸ Hodjak, Franz: *Die Vatersprache als Muttersprache*. In: *Ostragehege. Zeitschrift für Literatur, Kunst* 11 (2004), Heft II, S. 24-26, hier S. 24.

⁵⁶⁹ Ebenda, S. 24.

dann wird der Deutsche glauben, die *Sehnsucht* des Rumänen wäre identisch mit der Sehnsucht des Deutschen und der Rumäne wird denken, der Deutsche würde den gleichen *dor* empfinden wie er, der Rumäne, weil man ja das ganze Hallo, die Atmosphäre, die Richtung, in die sich der Sinn bewegt, nicht mitübersetzen kann und die Vokale kann man erst recht nicht ändern, die die Bedeutungsebenen mitprägen.⁵⁷⁰

Sehr humorvoll führt Hodjak auch die Frage der Onomatopoesie ein: Anders kräht der Hahn in der deutschen Sprache, anders in der rumänischen Sprache und wieder anders in der ungarischen Sprache.

Auch die Mentalität des Hahnes in den drei Sprachen ist etwas verschieden, wenn man nur aufmerksam genug ist, um das festzustellen. Es gibt keinen abstrakten Hahn, also auch kein abstraktes Krähen, alles ist bloß ein Problem der Sprachmentalität. Und wie übersetze ich nun das rumänische Krähen eines Hahnes ins Deutsche, natürlich indem ich ihn deutsch krähen lasse, wodurch ich einen Hahn im Hut verschwinden lasse und einen anderen Hahn aus dem Hut hervorhole, denn würde ich einen Hahn im Deutschen rumänisch krähen lassen, wäre das für einen Deutschen kein Hahn. So kräht kein Hahn, *cucurigu*. Das gilt auch umgekehrt. Kein ordentlicher rumänischer Hahn würde *kikeriki* krähen. Also wenn ich *Cucurigu* mit *Kikeriki* übersetze oder *Kikeriki* mit *Cucurigu*, was ich ja zwangsläufig muß, habe ich ebenso zwangsläufig die Mentalität beider Sprachen verfälscht. In den dunklen Vokalen des *Cucurigu* steckt eine Schwermut, ein dunkler Himmel, in den hellen Vokalen des *Kikeriki* eine Schwerelosigkeit, ein heiterer Himmel. Allein schon die Art, wie unterschiedlich der Hahn in der deutschen und in der rumänischen Sprache kräht, beweist, daß der Hahn im Deutschen von Natur aus etwas anderes darstellt als im Rumänischen.⁵⁷¹

Wie aus den vorgeführten Zitaten zu ersehen ist, misst Hodjak der deutschen (Mutter)sprache für die Identitätsbildung eine äußerst große Bedeutung bei. Die Identität ergibt sich aber auch – wie Hodjak konstatiert – aus dem Zusammentreffen der unterschiedlichen Mentalitäten beider Sprachen.

⁵⁷⁰ Ebenda, S. 25.

⁵⁷¹ Ebenda, S. 25.

8.3. Varietäten der deutschen Sprache in Franz Hodjaks Romanen *Grenzsteine* und *Ein Koffer voll Sand*

Die Sprache der hodjakschen Gedichte ist reines Hochdeutsch, sie ist weder dialektal gefärbt noch finden sich sog. „rumäniendeutsche“ Wörter, die jedoch in seinen Romanen sehr häufig zu finden sind. Ausnahmen gibt es zwar auch in seiner Lyrik, aber in geringer Zahl. In diesem Zusammenhang sind vor allem zwei Gedichttitel zu nennen, bei denen der rumänische Einfluss zu erkennen ist: *Mitternachtsalandala* bzw. *lieder im ohr*. Das rumänische Wort *alandala* steht für Durcheinander, etwas ohne Sinn (Hodjak wollte seinem Gedichtband *Siebenbürgische Sprechübung* ursprünglich den Titel *Mitternachtsalandala* geben) und mit dem Titel des 1983 erschienenen Gedichtbandes *lieder im ohr* assoziiert man die rumänische idiomatische Redewendung *floare la ureche*, die man benutzt, wenn man ausdrücken möchte, dass etwas keine Bedeutung hat, es ist die Rede von Nichtigkeiten bzw. man betrachtet etwas als Kinderspiel.⁵⁷²

Da Franz Hodjak aus Hermannstadt (Sibiu/Nagyszeben) stammt, wo er auch in der Familie im Standarddeutschen aufgewachsen ist, benutzt er in seinen Werken auch nicht die sächsische Mundart. Wörter, die für diesen Landstrich repräsentativ sind, sog. „Transilvanismen“, finden wir jedoch in großer Zahl. Umgangssprache, Militärsprache (Securitate-Sprache), Behördensprache, aber auch rumänische und ungarische Lehnwörter können in seinen Romanen in großer Zahl nachgewiesen werden.

Hodjak verweigert sich einer „schönen“, geschliffenen Sprache. Der Text klingt deshalb auch „stellenweise hölzern, ungenau, aber auch deftig, stellt sich dadurch mitten in die Realität.“⁵⁷³ Der Roman *Grenzsteine* beginnt mit dem Satz: „Nach der ședință geh ich die Bons gewinnen und nachher geb ich dir ein Telefon.“⁵⁷⁴ Diese stilistische Ungehobeltheit wird bewusst als Mittel eingesetzt, als ein Kommentar zur sprachlichen Realität.⁵⁷⁵

⁵⁷² In dem Wörterbuch für rumänisch-deutsche idiomatische Redewendungen finden wir folgende Definition: *a fi floare la ureche*: a) Larifari, lauter Nichtigkeiten, das hat nichts zu bedeuten, das ist nicht der Mühe/Rede wert, das sind alles Lappalien. b) das ist ein Kinderspiel, das geht im Handumdrehen, das macht überhaupt keine Mühe, das ist kinderleicht, das läßt sich spielend machen. In: Mantsch, Heinrich – Anuței, Mihai – Kelp. Helmut: *Dicționar frazeologic român-german*. București: Editura științifică și enciclopedică 1979, S. 204.

⁵⁷³ Schenker, Harald: *Reiseziel. Lesung und Podiumsdiskussion mit Franz Hodjak im Literarischen Colloquium Berlin*. In: *Kulturpolitische Korrespondenz*, 05.08.1992.

⁵⁷⁴ ședință = (rum.) Sitzung. Gemeint sind hier die Sitzungen der Gewerkschaften.

⁵⁷⁵ Vgl. Schenker, Harald: *Reiseziel. Lesung und Podiumsdiskussion mit Franz Hodjak im Literarischen*

Der Machtapparat des Kommunismus wird mit Wörtern wie „Kaderabteilung“ (S. 90), „Kaderakte“ (S. 59), „Provokateur“ (S. 88), „Genosse“ (S. 99), „Garnisonsarrest“ (S. 106), „Propagandasekretär“ (S. 175), „Volksmiliz“ (S. 75) beschrieben und aus der (rumänischen) Militärsprache übernimmt Hodjak auch einige Begriffe, z.B. „Korporal“, „Kommandant“ (S. 118), oder „Trupp“ (S. 60). Statt „Anwalt“ steht beispielsweise „Advokat“ geschrieben (S.29), statt Fahrer „Schofför“ (S. 160), statt Gefängnis „Arrest“ (S.66), statt Eisenbahnwagen „Waggon“ (S.160).

Das rumänisch geprägte Siebenbürgerdeutsch bzw. die umgangssprachlichen Formulierungen dominieren im Text: Es tut dem Held alles „*enorm* leid“ (S. 56), die Ereignisse sind „turbulent“ (S. 162), der Held trifft eine „aparte Frau“ (S. 173). Interessant sind auch die Nomen, mit denen Hodjak seinen Protagonisten benennt. Harald Frank wird mal „Halunke“ (S. 67), mal „Tölpel“ (S. 68), „Lump“ (S. 115) oder „Arschkappelmuster“ (S. 82) genannt. Hodjak verwendet aber auch neue Wortzusammensetzungen wie „Freistaatlerchaot“ (S. 134), oder „Freistaatlernarr“ (S. 112). In *Ein Koffer voll Sand* sagt er über seinen Protagonisten, er sei ein „Alibideutscher“ (S. 82). Mit diesen Wortschöpfungen hebt Hodjak die außergewöhnliche Lage der Rumäniendeutschen hervor: Wenn man sich in einer Lage, einer Situation befindet, die so unbekannt und ungeheuer ist, dass man diese selbst in den Träumen nie erlebt hat (der Traum ist ein immer wiederkehrendes Motiv in *Grenzsteine*), dann mangelt es an einer adäquaten Sprache, dann muss zu dieser neuen Situation auch eine neue Sprache geschaffen werden.

Anglizismen, als Ausdrücke der neuen Zeit, sind im Roman ebenso zu finden: „Wieso will er dich denn killen?“ (S. 112) fragt Harald Frank und sagt darauf: „Sorry“. Zudem werden aus dem siebenbürgisch-ungarischen Sprachrepertoire zahlreiche Wörter übernommen: In dem von Hodjak erdachten „Freistaat“ ist z.B. die Währung die „staatliche Pitzule.“⁵⁷⁶

Doch nicht nur auf der Ebene des Wortschatzes lässt sich die Spezifik von Hodjaks Sprache bemerken. Wenn die Gestalten der hodjakschen Romane und Erzählungen fluchen, dann tun sie dies in rumänischer Sprache. In *Grenzsteine* schimpft ein alter Mann mit dem

Colloquium Berlin. In: *Kulturpolitische Korrespondenz* 05.08.1992.

⁵⁷⁶ Es wird auf das Wort „picula“ angespielt. Im Historischen Wörterbuch des siebenbürgisch-ungarischen Wortschatzes (*Erdélyi Magyar Szótörténeti Tár*) finden wir unter diesem Stichwort die deutsche Entsprechung „Sechser“. In: Vámszer, Márta (Hg.): *Erdélyi Magyar Szótörténeti Tár*. Bd. X. Budapest: Akadémiai Kiadó 2000, S. 715.

wahrscheinlich gröbsten und vulgärsten rumänischen Fluch: „futu-le muma-n cur.“ Daraufhin erwidert eine Frau: „vielleicht [...] fluchst du auch in der falschen Sprache.“ Und ein Zigeuner sagt dazu: „Ist jemand da, [...] der diesen Fluch, der mir heilig ist, in alle Sprachen, irdische und außerirdische, übersetzen kann?“ (S. 43). Auch der Totengräber Tzika aus der Erzählung *Die Jacke* flucht rumänisch. Hans-Jürgen Maes bemerkt in diesem Zusammenhang, dass es bei den Rumäniendeutschen durchaus üblich ist, „sich fluchend der in diesem Bereich sehr nuancenreichen rumänischen Sprache zu bedienen.“⁵⁷⁷

In einem Interview⁵⁷⁸ erklärt Hodjak, dass er seine Gestalten deshalb immer nur in rumänischer Sprache fluchen lässt, da die deutschen „Fluchversuche“ nur sehr vage die siebenbürgische Frustration zum Ausdruck bringen können. In seinem Roman *Ein Koffer voll Sand* lässt Hodjak Melitta, die Frau des Protagonisten sagen:

Die Deutschen [...] haben ein armseliges Repertoire, sie kennen keine deftigen Flüche, ihre Flüche sind bloß Halbheiten, Kultur hin, Kultur her, aber eine Fluchkultur haben sie nicht, und das macht mich traurig. Sie tragen ihren Frust mit sich herum, und ihre Flüche klingen wie kitschige Lieder, mit denen sie, wie mir scheint, ihrem Frust schmeicheln wollen, und auch das, mein Gott, tun sie nur halbherzig.⁵⁷⁹

Auf die Frage, ob es eine Möglichkeit gebe, „rumäniendeutsche Literatur“ über eine Sprache zu definieren, die das Etikett „rumäniendeutsch“ tragen könnte, antwortet Franz Hodjak anlässlich einer Podiumsdiskussion⁵⁸⁰ mit einem kategorischen Nein. Argumente dafür seien, dass es gar keine – normierte – rumäniendeutsche Sprache gibt, sondern etliche regional verschiedene Alltagssprachen, die den jeweiligen regionalen Einflüssen ausgesetzt sind. Folglich könne es auch keine Literatur in einer „rumäniendeutschen“ Sprache geben. Das geographische Kriterium kann laut Hodjak nicht als einziger Maßstab bei der Beurteilung von Literatur gesehen werden.⁵⁸¹ Dennoch können wir behaupten, dass die zersplitterte Identität eines Rumäniendeutschen nur mit einer spezifischen Sprache ausgedrückt werden kann, einer Sprache, die zwar der Standardsprache entspricht, doch mit ihren vielen Varietäten – sei es aus dem Register der Alltagssprache, der Mundart oder

⁵⁷⁷ Maes, Hans-Jürgen: *Chronos erbricht seine Waisenkinder. Analyse und Interpretation der Schreibweise und Botschaft der Kurzerzählung „Die Jacke“ von Franz Hodjak*. In: *Zeitschrift der Germanisten Rumäniens*. In: *Zeitschrift der Germanisten Rumäniens* 5 (1996), Heft 1-2 (9-10), S. 136-141, hier S. 138.

⁵⁷⁸ Gespräch mit Franz Hodjak am 25. Oktober 2005 in Klausenburg.

⁵⁷⁹ Hodjak, Franz: *Ein Koffer voll Sand*, S. 37.

⁵⁸⁰ Lesung und Podiumsdiskussion im Literarischen Colloquium Berlin im Mai 1992.

⁵⁸¹ Vgl. Schenker, Harald: *Reiseziel. Lesung und Podiumsdiskussion mit Franz Hodjak im Literarischen Colloquium Berlin*. In: *Kulturpolitische Korrespondenz*, 05.08.1992, S. 15.

eines Fachjargons – die einzigartige Stimmung der rumäniendeutschen Wirklichkeit ausdrückt. Ob Rumäniendeutsch – ob „Hodjakdeutsch“: Tatsache ist, dass die Identitätslosigkeit, von der das gesamte schriftstellerische Werk des Autors handelt, in einem in seiner Obszönität, Verspieltheit und Originalität einzigartigen Deutsch behandelt wird.

9. Zusammenfassung

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit dem Lebenswerk des rumäniendeutschen Autors Franz Hodjak, dessen literarische Laufbahn zwar einen repräsentativen, zugleich auch einzigartigen Schnitt durch die deutschsprachige literarische Produktion in Rumänien darstellt, jedoch in der wissenschaftlichen Diskussion zur deutschen Literatur der mittelosteuropäischen Region bisher nur spärlich besprochen wurde. Die Arbeit beabsichtigte, durch das Einbeziehen verschiedener literaturwissenschaftlicher und soziopsychologischer Theorien Aspekte der Identität und Identitätsgestaltung in der Gattungs- und Formenwahl der Werke Franz Hodjaks herauszuarbeiten. Entscheidend bei der Untersuchung der Identitätsproblematik in Hodjaks Werken sind die Einflüsse, die von der klassischen und zeitgenössischen Literatur, von Philosophie, Soziopsychologie und anderen Wissenschaften ausgingen. Hierzu habe ich mich soziologischer Theorien bedient und den viel besprochenen Begriff der „Identität“ aus literatursoziologischer Sicht erfasst.

Im Mittelpunkt stand der Versuch, die Problematik von Subjekt, Identität, Sprache, Heimat, die sich durch alle Texte Hodjaks zieht, einem Beziehungsnetz zuzuweisen. Wie gesehen umfasst Hodjaks bisher vorliegendes Werk nahezu alle literarischen Gattungen und erstreckt sich über die verschiedensten Formen. Neben Gedichten, in denen er seiner zwiespältigen Identität und dem Gefühl der Heimatlosigkeit, der Unmöglichkeit eines Ankommens komprimiert und symbolisch überhöht Ausdruck verleiht, hat er ein Monodrama, zahlreiche Erzählungen und drei Romane geschrieben, in denen das thematische Hauptgewicht stets auf der Identitätsproblematik bzw. auf der „Freiheit der Identitätslosigkeit“ liegt. In der Arbeit wurde gezeigt, dass bei Hodjak ein enger Zusammenhang zwischen der Themen- und Gattungswahl und den historisch-politischen Begebenheiten besteht. Zwischen 1969 und 1989, also der Zeit der kommunistischen Diktatur in Rumänien, als strenge – geschriebene und ungeschriebene – Zensurvorschriften den Literaturbetrieb einschränkten, schrieb Hodjak Gedichte und Kurzprosa (abgesehen von literarischen Essays, die in der Zeitschrift *Neue Literatur* erschienen sind). Erst nach der Wende von 1989 wandte er sich der Gattung Roman zu. Diese Korrelation von Gattung und historisch-biographischem Kontext ist damit zu erklären, dass in den Kurzgattungen die (regime)kritische Botschaft komprimierter und zugleich direkter vermittelt werden

konnte und sich außerdem ein breiterer Raum für die Mehrdeutigkeit bot als im Roman.

Was die Formenvielfalt des literarischen Werks von Franz Hodjak betrifft, kann behauptet werden, dass er in seiner Prosa den Formenreichtum von Tagebuch, Brief, Märchen, der Shortstory, Reportage, Erzählung bis zum Roman beherrscht. In seiner Lyrik reicht diese Formenvielfalt von Gedankenlyrik, Elegien über prägnant-kurze epigrammatische Vierzeiler und volksliedhafte Gedichte bis zu Portraitgedichten und lyrischen Parodien. In den sich mit textimmanenten Fragen befassenden Kapiteln der Arbeit wurde dieser Aspekt näher analysiert.

In den Textanalysen wurde gezeigt, wie Hodjak in seinen Gedichten den Anspruch auf dokumentarische Wahrhaftigkeit mit metaphorischer Verdichtung mischt, wie ein Wechselspiel zwischen dem realen, empirischen Autor und dem sprachlich konstituierten Ich betrieben wird: Das „Ich“ versteht sich einerseits autobiographisch, andererseits gestaltet der Dichter durch das Medium der Literatur eine fiktionale Identität.

In literaturpolitischer und zeitgeschichtlicher Hinsicht wurden die Rahmenbedingungen des rumäniendeutschen Literaturbetriebs zur Analyse herangezogen, wie das Thema der literarischen Zensur, die auch eine gattungs- und formspezifische Wirkung auf das Werk von Hodjak hatte, sowie der Sonderstatus der Minderheitenautoren, der für das hodjaksche Werk bedeutend ist.

Die Antwort auf die Frage, wieso die rumäniendeutschen Autoren in den Achtzigerjahren (in der Zeit, als die Zensur am intensivsten funktionierte) mehr publizistischen Freiraum als die rumänischen oder ungarischen Schriftsteller hatten, wurde damit beantwortet, dass die Zensoren der deutschen Literatur kompromissbereiter waren als die der rumänischen bzw. ungarischen Literatur (was jedoch nicht bedeutet, dass die deutschen Autoren von den Maßnahmen der Zensur verschont geblieben wären). Im Falle von Franz Hodjak muss ein weiterer Aspekt genannt werden, der dazu beitrug, dass er Texte veröffentlichen konnte, die ansonsten nicht hätten erscheinen dürfen: seine Tätigkeit als Verlagslektor und seine gute Kenntnis der Techniken, mit welchen er die Zensur umgehen konnte.

Da die Sprache als wesentlicher Einflussfaktor für die Identitätskonstruktion verstanden wird, wurde in der Arbeit im soziolinguistischen bzw. varietätenlinguistischen Kontext auch die Frage nach dem Einfluss sozio-politischer bzw. geographischer Faktoren auf die Sprache Franz Hodjaks untersucht. Dabei wurde gezeigt, in welchem Maße die

rumänische und ungarische Sprache, die Umgangssprache, die siebenbürgisch-sächsische Mundart sowie die (post)kommunistische Behörden- und Militärsprache die Sprache der Werke beeinflusst haben.

Als Ergebnis meiner Untersuchung steht fest, dass man im Falle von Franz Hodjak von einer negativen Identität bzw. von einer narrativ konstruierten Identität sprechen kann. Denn zum einen weigert sich Hodjak, jeglicher Gruppe anzugehören; er ist – wie seine Protagonisten – sowohl als Mensch als auch als Schriftsteller ein Einzelgänger, denn „keine Gruppe konnte ihm je das Gefühl geben, richtig dazuzugehören“.⁵⁸² Zum anderen konstruiert Hodjak seine Identität narrativ, indem er sich in seinen Werken ständig neu erfindet. Der Autor proklamiert sich selbst als heimat- und identitätsloser Mensch, der sich frei von allen Zwängen der Selbstbestimmung bewegt – doch in seinen literarischen Werken kann er sich nicht von den Zwängen der angeborenen und angewachsenen Identitäten losreißen. In den fiktionalen Texten schafft er wiederholt Charaktere, die letztendlich sein eigenes Ich darstellen. Er konstruiert seine eigenen Alter Egos in verschiedenen Formen: Der Vagantendichter Villon, der Ausreißer Harald Frank, der Auswanderer auf der Irrfahrt, Bernd Burger sind Beispiele dafür.

Als wichtige Forschungsdesiderate, zu deren Lösung die vorliegende Dissertation nur ansatzweise beitragen konnte, können die folgenden Forschungsschwerpunkte angesehen werden:

- Da die Arbeit sich mit dem noch un abgeschlossenen und weitgehend unerforschten Werk von Franz Hodjak auseinandersetzt, stellt sich die Aufgabe, die in der Arbeit nicht behandelten Werke ebenfalls zu untersuchen.
- Die Namensgebung bei Franz Hodjak bietet ein ergiebiges Forschungsfeld. Hodjak wählt für seine Protagonisten bewusst Namen, die auf die eigene Person bezogen werden können: Der slawische Name der Titelfigur aus *Geschichten um Stanislaus* (eine der Identifikationsfiguren des Autors) kann als Anspielung auf die teils slowakische Herkunft Hodjaks verstanden werden. Die Initialen des Protagonisten aus *Grenzsteine*, Harald Frank, weisen auf die Initialen des Autors hin, wenn auch in umgekehrter Reihenfolge. Weiterhin ist für Hodjaks Namensgebungstechnik die häufige Verwendung von Namen realer Vorbilder für die fiktiven Figuren typisch.

⁵⁸² Sienerth, Stefan: *Vom „Dacia“-Lektor zum „Suhrkamp“-Autor. Franz Hodjak zum 60. Geburtstag*. In: ders.: *Studien und Aufsätze zur Geschichte der deutschen Literatur und Sprachwissenschaft in Südosteuropa*. Bd. II. München: IKGs Verlag 2008, S. 375-378, hier S. 376.

Hierunter fallen einerseits historisch-referentielle Namen (Nero, Caligula, Klingsor oder Adolf Meschendörfer), aber auch Namen von Personen aus dem Leben des Autors: der Klausenburger Narr Jakschi oder sein Freund, der „blonde Peter“ (als Verweis auf Peter Motzan). Viele Namen haben innerliterarisch-referentielle Funktion: Mit dem Namen Hans Caspar assoziiert der Leser unschwer den Namen des Protagonisten in Thomas Manns *Zauberberg*. Der Name erhält seine charakterisierende Funktion jedoch meistens erst im kontextuellen Zusammenhang.

- Im dritten Kapitel wurde festgestellt, dass die rumäniendeutsche Zensurgeschichte nur geringfügig aufgearbeitet worden ist. Somit stellt ihre Untersuchung bzw. die Erfassung der institutionellen Mechanismen der Zensur ein weitgehendes Forschungsdesiderat dar. Eine Aufgabe besteht darin, die Rolle der Zensur im Dacia-Verlag zu untersuchen, wobei die deutsche, rumänische und ungarische Perspektive gleichermaßen berücksichtigt werden sollte.

Die pluralen und negativen Identitätsformen im schriftstellerischen Werk von Franz Hodjak bestätigen die aufgestellte Hypothese des postmodernen Wandels von Identität sowie die Aussagen Welschs, Foucaults und Raulets.

10. Literaturverzeichnis

10.1. Primärliteratur

1. Hodjak, Franz: *Brachland. Gedichte*. Klausenburg: Dacia 1970.
2. Hodjak, Franz: *Spielräume. Gedichte und Einfälle*. Bukarest: Kriterion 1974.
3. Hodjak, Franz: *offene briefe*. Bukarest: Kriterion 1976.
4. Hodjak, Franz: *das maß der köpfe. halbphantastische texte*. Bukarest: Kriterion 1978.
5. Hodjak, Franz: *mit Polly Knall spricht man über selbstverständliche dinge als wären sie selbstverständlich*. Bukarest: Kriterion 1979.
6. Hodjak, Franz: *Die humoristischen Katzen. Kinderverse*. Bukarest: Kriterion 1979.
7. Hodjak, Franz: *lieder im ohr*. Bukarest: Kriterion 1983.
8. Hodjak, Franz: *An einem Ecktisch*. Bukarest: Kriterion 1984.
9. Hodjak, Franz: *Der Hund Joho*. Bukarest: Kriterion 1985.
10. Hodjak, Franz: *Augenlicht. Gedichte*. Bukarest: Kriterion 1986.
11. Hodjak, Franz: *Fridolin schlüpft aus dem Ei*. Bukarest: Kriterion 1986.
12. Hodjak, Franz: *Friedliche Runde. Prosa*. Bukarest: Kriterion 1987.
13. Hodjak, Franz: *Poesiealbum 232: Franz Hodjak. Gedichte*. Berlin: Neues Leben 1987.
14. Hodjak, Franz: *luftveränderung*. Bukarest: Kriterion 1988.
15. Hodjak, Franz: *Sehnsucht nach Feigenschnaps*. Berlin / Weimar: Aufbau 1988.
16. Hodjak, Franz: *Siebenbürgische Sprechübung. Gedichte*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1990.
17. Hodjak, Franz: *Zahltag. Erzählungen*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1991.
18. Hodjak, Franz: *Franz. Geschichtensammler. Ein Monodrama*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1992.
19. Hodjak, Franz: *Sonderangebot*. Bukarest: Kriterion 1992.
20. Hodjak, Franz: *Landverlust. Gedichte*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1993.
21. Hodjak, Franz: *Grenzsteine. Roman*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1995.
22. Hodjak, Franz: *Ankunft Konjunktiv. Gedichte*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1997.
23. Hodjak, Franz: *Der Sängerstreit. Roman*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2000.
24. Hodjak, Franz: *Ein Koffer voll Sand. Roman*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2003.
25. Hodjak, Franz: *Links von Eden*. Aschersleben: Unartig Verlag 2004.

26. Hodjak, Franz: *Was wäre schon ein Unglück ohne Worte. Aphorismen, Notate.* Leipzig: Edition Erata 2006.
27. Hodjak, Franz: *Die Faszination eines Tages, den es nicht gibt. Gedichte.* Weilerswist: Verlag Ralf Liebe 2008.

Aufsätze, Essays

1. Hodjak, Franz: *Autobiographische Fragmente* `72. In: *Karpatenrundschau*, 18.08.1972.
2. Hodjak, Franz: *Die Rehaklinik des Dialekts.* In: *Kulturelemente. Zeitschrift für aktuelle Fragen* (Bozen). Nr. 46 / April 2004, S. 3-4. Im Internet unter: <http://www.kulturelemente.org/hauptseite.htm> [Zugriff: 21.07.2010.]
3. Hodjak, Franz: *Die Sprache des Gedichts.* In: *Kulturelemente. Zeitschrift für aktuelle Fragen* (Bozen). Nr. 48 / Juni 2004, S. 6-7. Im Internet unter: <http://www.kulturelemente.org/hauptseite.htm> [Zugriff: 18.07.2010.]
4. Hodjak, Franz: *Die Vatersprache als Muttersprache.* In: *Ostragehege. Zeitschrift für Literatur, Kunst* 11 (2004), Heft 34, S. 24-26.
5. Hodjak, Franz: *Traduttore oder Traditore.* In: *Südostdeutsche Vierteljahresblätter* 53 (2004), Heft 4, S. 309-311.
6. Hodjak, Franz: *Weder Flucht noch Ankunft.* In: *Weltwoche.* (Supplement), 10.10.1995, S. 8.

Interviews

1. Axmann, Elisabeth: *Dieses Auf-der-Grenze-Gehen. Interview mit Franz Hodjak.* In: *Neue Literatur* 23 (1972), Heft 8, S. 39-42.
2. Helbig, Axel: „Jede Definition der Freiheit schränkt die Freiheit ein“. *Gespräch mit Franz Hodjak am 29.07.2002 in dessen Dresdner Stadtschreiberwohnung.* In: *Ostragehege. Zeitschrift für Literatur, Kunst* 27 (2002).
3. Koity, Marius: „Ein Text hat immer mehrere Schichten“. *NBZ-Interview mit dem Klausenburger Schriftsteller Franz Hodjak.* In: *Neue Banater Zeitung*, 19.02.1989.
4. Kolf, Bernd: *Vom Manuskript zum Nachvollzug. Gespräch.* In: *Karpatenrundschau*, 23.04.1971.
5. Neumann, Michael: „ich dreh das Licht aus und verschluck den Schlüssel“. *Ein Gespräch mit Franz Hodjak.* In: *Kassandra. Literaturen*, 05.11.1998.
6. Reichrath, Emmerich: *Zwei Narren wohnen, ach, in meiner Brust. Ein Gespräch mit dem Schriftsteller Franz Hodjak.* In: *Neuer Weg*, 18.02.1989.
7. Schuller, Annemarie: *Der ewige Vorwurf des Epigonentums. Gespräch mit Franz*

- Hodjak*. In: Reichrath, Emmerich (Hg.): *Reflexe II. Aufsätze, Rezensionen und Interviews zur deutschen Literatur in Rumänien*. Klausenburg: Dacia 1984, S. 74-77.
8. Schuller Anger, Horst: *Lampenfieber nach Prüfungen. Gespräch mit Franz Hodjak*. In: *Karpatenrundschau*, 06.01.1989.
 9. Schuller, Horst: *Siegen und überstehen. Nach einem Gespräch mit Franz Hodjak notiert*. In: *Karpatenrundschau*, 06.09.1990.
 10. Schülke, Claudia: *Unvollendete Revolution. Der rumäniendeutsche Dichter Franz Hodjak im Literaturbüro*. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 22.10.1990.
 11. Sienerth, Stefan: „*Von der Suche nach einem Ort.*“ *Franz Hodjak im Gespräch mit Stefan Sienerth*. In: *Südostdeutsche Vierteljahresblätter* 45 (1996), Heft 1, S. 9-18.
 12. Thuswaldner, Anton: *Ein Dichter gibt den Opfern der Geschichte ihre Würde zurück. Der Rumäniendeutsche Franz Hodjak hält Schicksale in seinem Band „Zahltag“ fest. Gespräch*. In: *Salzburger Nachrichten*, 16.11.1991.
 13. Weber, Horst: *Worte dann und wann. Werkstattgespräch mit dem Dichter Franz Hodjak*. In: *Karpatenrundschau*, 21.01.1972.

10.2. Sekundärliteratur

1. Abels, Heinz: *Identität*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften 2010.
2. Aescht, Georg: *Bittere Geschichten vom süßen Engel François*. In: *Kulturpolitische Korrespondenz*, 15.03.1992, S. 18-19.
3. Aescht, Georg: *Franz Hodjak: „Zahltag“*. In: *Kulturpolitische Korrespondenz*, 15.12.1991, S. 28-29.
4. Aescht, Georg: „*Ich lebe unterdessen*“ – *Franz Hodjak, „Landverlust“*. *Gedichte*. In: *Kulturpolitische Korrespondenz*, 05.05.1994, S. 16-18.
5. Aescht, Georg: *Kreation und Administration. Zur rumäniendeutschen Kurzprosa der Jahre 1962-1973*. In: *Zeitschrift für Siebenbürgische Landeskunde* IV Folge 12 (1989), Heft 2, S. 118-123.
6. Anz, Thomas (Hg.): *Handbuch Literaturwissenschaft*. 3 Bde. Stuttgart: Metzler 2007.
7. Apel, Friedmar: „*Schau, wohin der Mond fällt*“. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 14.03.1998.
8. Apel, Friedmar: *Parzival auf dem Balkan*. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 08.06.1995.
9. Arendt, Dieter: *Der Schelm als Widerspruch und Selbstkritik des Bürgertums. Vorarbeiten zu einer literatur-soziologischen Analyse der Schelmenliteratur*. Stuttgart: Klett 1974.

10. Arnold, Heinz Ludwig (Hg.): *Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Bd. 6. München: edition text+kritik 1996. 78. Nlg. 10/04, S. 1-10.
11. Assmann, Aleida – Friese, Heidrun (Hg.): *Identitäten (Erinnerung, Geschichte, Identität, 3)*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1998.
12. Bachtin, Michail M.: *Die Ästhetik des Wortes*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1979.
13. Balogh, F. András: *A többnyelvűség kétnyelvű kétkedője: Franz Hodjak*. In: ders.: *Német-magyar irodalmi együttélések a Kárpát-medencében*. Budapest: Argumentum Kiadó 2009, S. 97-110.
14. Balogh, F. András: *Dichterbilder in der Lyrik Franz Hodjaks*. In: *Jahrbuch der Ungarischen Germanistik 1995*. Budapest 1996, S. 73-81.
15. Balogh, F. András: *Kétkedés és bizonyosság. Utószó Franz Hodjak magyar nyelvű versválogatásához*. In: Hodjak, Franz: *Kékhagyó kedd. Válogatás Franz Hodjak lírai életművéből*. Übersetzt von Sándor Halmosi. Budapest: Noran 2009, S. 167-173.
16. Balogh, F. András: *Zäsur und Zensur. Bemerkungen zu drei Gedichten aus Siebenbürgen*. In: Kurdi Imre – Zalán Péter (Hg.): *Die Unzulänglichkeit aller philosophischen Engel*. Budapest: ELTE, Germanistisches Institut 1996, S. 69-77.
17. Bányai, Éva: *Sikertörténet kudarcokkal. Bukaresti életutak. [Erfolgsgeschichte mit Scheitern. Bukarester Lebenswege.]* Kolozsvár: Komp-Press – Korunk Baráti Társaság 2006.
18. Bányai, János: *Kisebbségi író: Közép-Európa „vándora”*. In: Bányai, János: *Kisebbségi magyaróra*. Novi Sad: Forum 1996.
19. Barck, Simone – Langermann, Martina – Lokatis, Siegfried: *Jedes Buch ein Abenteuer: Zensursystem und literarische Öffentlichkeiten in der DDR bis Ende der sechziger Jahre*. Berlin: Akademie Verlag 1998.
20. Barth, Frederik: *Ethnic Groups and Boundaries. The Social Organisation of Culture Difference*. Boston: Little Brown and Company 1969.
21. Becker, Jurek: *Warnung vor dem Schriftsteller. Drei Vorlesungen in Frankfurt*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1990.
22. Behling, Hella: *Aspekte des deutschen Schelmenromans im 20. Jahrhundert, dargestellt anhand ausgewählter Beispiele*. Magisterarbeit am Fachbereich Germanistik, Institut für neuere deutsche Literatur an der Justus-Liebig-Universität Gießen, 1990.
23. Behring, Eva: *Weltliterarische Modelle für das ästhetische Arsenal. Motive, Topoi und Symbole der Vertreibung, Wanderschaft, Ankunft. Die Vorbildgeltung antiker Mythen und religiöser Bilder*. In: Behring, Eva – Kliems, Alfrun – Trepte, Hans-Christian (Hg.): *Grundbegriffe und Autoren ostmitteleuropäischer Exillautoren 1945-1989*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag 2004, S. 516-530.
24. Bergel, Hans: *Franz Hodjak: Siebenbürgische Sprechübung*. In: *Südostdeutsche Vierteljahresblätter* 39 (1990), Heft 3, S. 269.
25. Berry, Brewton: *Race Relations. The Interaction of Racial and Ethnic Groups*.

- Boston: Houghton Mifflin 1951.
26. Betten, Anne: *Entwicklungen und Formen der deutschen Literatursprache nach 1945*. In: Besch, Werner – Betten, Anne – Reichmann, Oskar u.a. (Hg.): *Sprachgeschichte. Ein Handbuch zur Geschichte der deutschen Sprache und ihrer Erforschung*. 4. Teilband. Berlin – New York: de Gruyter 2004, S. 3117-3159.
 27. Bhabha, Homi: *Die Frage der Identität*. In: Bronfen, Elisabeth u.a. (Hg.): *Hybride Kulturen: Beiträge zur anglo-amerikanischen Multikulturalismusdebatte*. Tübingen: Stauffenburg-Verlag 1997, S. 97-122.
 28. Bormann, Alexander von: *Das große Lob des Übermuts*. In: *Die Welt*, 29.07.2000.
 29. Bormann, Alexander von: *Der andere Schaffner*. In: *Neue Zürcher Zeitung*, 21-22.03.1998.
 30. Bormann, Alexander von: *Nischen verstörter Humanität*. In: *Frankfurter Rundschau*, 17.03.1992.
 31. Bormann, Alexander von: *Weder Angriff noch Rückzug*. In: *Neue Zürcher Zeitung*, 07.12.1990.
 32. Bormann, Alexander: „*Die Särge waren tot, wir lebten drin*“. In: *Neue Zürcher Zeitung*, 18.02.1994.
 33. Bormann, Alexander von: *Poesie im Auseinanderdriften. Die rumäniendeutsche Lyrik*. In: Barner, Wilfried (Hg.): *Geschichte der deutschen Literatur von 1945 bis zur Gegenwart*. München: Verlag C.H. Beck, 1994, S. 843-846.
 34. Bossert, Rolf: „*ich will nicht mehr sagen als stein*“. Zu Franz Hodjaks „*offene briefe*“. In: *Karpatenrundschau*, 30.08.1976.
 35. Boyd, Michael: *Prince among Hamlets*. In: *The Times*, 18. 02. 2006.
 36. Bozóki, András: *Cenzúra és sajtó Magyarországon az 1980-as években*. In: *Korunk* 1 (1996), S. 59-70.
 37. Bozzi, Paula: *Der fremde Blick. Zum Werk Herta Müllers*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2005.
 38. Brams, Stefan: *An Texten „bosseln“ um dem Wahnsinn zu widerstehn*. In: *Neues Deutschland*, 10-11.08.1991.
 39. Braungart, Georg (Hg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte*. Bd. 2. Berlin: de Gruyter 2000.
 40. Braun, Michael: *Ein Totengespräch. Rumäniendeutsche Erzählungen von Johann Lippert und Franz Hodjak*. In: *Tageszeitung*, 22.05.1992.
 41. Braune-Steininger, Wolfgang: *Biographie in Versen. Kontinuitäten und Diskontinuitäten im lyrischen Porträt der neunziger Jahre*. In: Wiesinger, Peter (Hg.): *Akten des internationalen Germanistikkongresses Wien 2000. Bd 7.: Gegenwartsliteratur – Deutschsprachige Literatur in nichtdeutschsprachigen Kulturzusammenhängen*. Bern: Peter Lang 2002, S. 133-138.
 42. Britz, Helmut: *Querschnittbelebt*. In: *Neue Literatur* 30 (1979), Heft 4, S. 97-100.
 43. Britz, Helmut: *Subjektive Dauer und Konstruktion*. In: *Neue Literatur* 32 (1981),

Heft 12, S. 101-106.

44. Brockmeier, Peter – Kaiser, Gerhard R. (Hg.): *Zensur und Selbstzensur in der Literatur*. Würzburg: Königshausen & Neumann 1996.
45. Broder, Henryk M. (Hg.): *Die Schere im Kopf: Über Zensur und Selbstzensur*. Köln: Bund-Verlag 1979.
46. Broich, Ulrich – Pfister, Manfred (Hg.): *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*. Tübingen: Niemeyer 1985.
47. Broos, Susanne: *24,5 Quadratmeter deutsche Heimat*. In: *Börsenblatt für den Deutschen Buchhandel*, 24.11.1992.
48. Brunner, Karl-Michael: *Zweisprachigkeit und Identität*. In: *Psychologie und Gesellschaftskritik* 11 (1987), Heft 4, S. 57-75.
49. Buchloh, Stephan: *„Pervers, jugendgefährdend, staatsfeindlich“*. *Zensur in der Ära Adenauer als Spiegel des gesellschaftlichen Klimas*. Frankfurt/M.: Campus 2002.
50. Buschmann, Silke: *Literarische Zensur in der BRD nach 1945*. Frankfurt/M.: Lang 1997.
51. Bußmann, Hadumod: *Lexikon der Sprachwissenschaft*. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag 1990.
52. Čapek, Jan: *Deutsche Prosaliteratur der 90er Jahre des 20. Jahrhunderts mit dem Thema der DDR*. Dissertation. Im Internet unter: http://is.muni.cz/th/15828/ff_d/Disertace-Jan_Capek.txt [Zugriff: 22.01.2011].
53. Cernahoschi-Condurateanu, Raluca: *The Political, the Urban and the Cosmopolitan: The 1970s Generation in Romanian-German Poetry*. Dissertation. University of British Columbia Vancouver 2010.
54. Corbea-Hoişie, Andrei: *Erneute Anmerkungen zum Begriff „Rumäniendeutsche Literatur“*. *Versuch einer ideologischen Dekonstruktion*. In: Wunberg, Gotthart – Binder, Dieter A. (Hg.): *Pluralität. Eine interdisziplinäre Annäherung. Festschrift für Moritz Csáky*. Wien: Böhlau 1996, S. 81-99.
55. Corbea-Hoişie, Andrei: *Tabus, Klischees, Vorurteile. Anmerkungen zum Begriff „Rumäniendeutsche Literatur“*. In: *Halbjahresschrift für südosteuropäische Geschichte, Literatur und Politik* 2 (1994), S. 91-94.
56. Corominas, Joan: *Das Wort picaro*. In: Heidenreich, Helmut (Hg.): *Pikarische Welt. Schriften zum europäischen Schelmenroman*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1969, S. 255-266.
57. Cotârlea, Delia: *Identität als individuelles und gesellschaftliches Phänomen am Beispiel der „Siebenbürgischen Elegie“ von Anemona Latzina*. In: Hartmann, Anne – Hoffmann, Frank (Hg.): *Kultur, Macht, Gesellschaft: Beiträge des Promotionskollegs Ost-West*. Münster – Hamburg – London: Lit Verlag 2003, S.227-235.
58. Cotârlea, Delia: *Schreiben unter der Diktatur: die Lyrik von Anemone Latzina: ein monographischer Versuch*. Frankfurt/M.: Peter Lang 2008.
59. Cotârlea, Delia: *Zensur und Minderheiten in Rumänien. Literatursteuerung in der*

- Zeitschrift Volk und Kultur (1965-1975)*. In: Burka, Alexander et al. (Hg.): *Ost-West Perspektiven. Eine Schriftenreihe des Promotionskollegs Ost-West*. Bd. 2. Bochum: Institut für Deutschlandforschung 2003, S. 87-96.
60. Csejka, Gerhardt: *Als ob es mit ALS OB zu Ende ginge. Neues in der rumäniendeutschen Lyrik 1972*. In: *Neue Literatur* 23 (1972), Heft 12, S. 61-67.
61. Csejka, Gerhardt: *Bedingtheiten der rumäniendeutschen Literatur. Versuch einer soziologisch-historischen Deutung*. In: *Neue Literatur* 24 (1973), Heft 8, S. 25-31.
62. Csejka, Gerhardt: *Der Weg zu den Rändern, der Weg der Minderheitenliteratur zu sich selbst. Siebenbürgisch-sächsische Vergangenheit und rumäniendeutsche Gegenwartsliteratur*. In: *Neue Literatur* 7-8 (1990-1991), Heft 41-42, S. 91-103.
63. Csejka, Gerhardt: *Eigenständigkeit als Realität und Chance. Zur Situation der rumäniendeutschen Literatur*. In: *Neuer Weg*, 20.03.1971.
64. Csejka, Gerhardt: *Rückblick auf die rumäniendeutsche Nachkriegsliteratur*. In: Solms, Wilhelm (Hg.): *Nachruf auf die rumäniendeutsche Literatur*. Marburg: Hitzeroth Verlag 1990, S. 145-159.
65. Csejka, Gerhardt: „...überstiegen auch das Wort“. Zu Franz Hodjaks „Brachland“. In: *Karpatenrundschau*, 26.03.1971.
66. Csepeli, György: *Identitás és akkulturáció*. In: Csepeli György: *Csoporttudat – nemzettudat*. Budapest: Magvető 1997.
67. Czelecz, Simone: *Fremde und eigene Werte. Die Bedeutung der Menschenrechte für die Begegnung der Kulturen*. Im Internet unter: http://sammelpunkt.philo.at:8080/202/1/Dipl_arbeit_Czelecz.pdf [Zugriff: 21.03.2010.]
68. Dauer, Holger: *Flucht vor der Ankunft*. In: *Der Bund*, 24.05.2003.
69. Dauer, Holger: *Franz Hodjak*. In: Arnold, Heinz Ludwig (Hg.): *Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Bd. 6. München: edition text+kritik 1978, 49. Nlg., S. 1-10.
70. Demmer, Sybille: *Untersuchungen zu Form und Geschichte des Monodramas*. Köln: Böhlau 1982.
71. Dittmar, Norbert: *Soziolinguistik. Exemplarische und kritische Darstellung ihrer Theorie, Empirie und Anwendung*. Frankfurt/M.: Athenäum 1974.
72. Dittmar, Peter: *Lob der Zensur. Verwirrung der Begriffe, Verwirrung der Geister*. Köln: Universitätsverlag 1987.
73. Dotzauer, Gregor: *Weltende. Franz Hodjaks Geschichten*. In: *Die Zeit*, 11.10.1991.
74. Drewitz, Ingeborg – Eilers, Wolfhart (Hg.): *Mut zur Meinung. Gegen die zensierte Meinung. Eine Sammlung von Veröffentlichungen zum Thema Zensur und Selbstzensur*. Frankfurt/M.: Fischer 1980.
75. Eberlein, Undine: *Einzigartigkeit: das romantische Individualitätskonzept der Moderne*. Frankfurt/M.: Campus 2000.
76. Eco, Umberto: *Das offene Kunstwerk*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1998.
77. Eickelpasch, Rolf – Rademacher, Claudia: *Identität*. Bielefeld: Transcript Verlag

- 2004.
78. Einhorn, Hinnerk: „Wenn zumindest / etwas / zurückbliebe, woran ich / nicht glauben / könnte“. *Franz Hodjak: Zahlag*. In: *Neue Deutsche Literatur* 40 (1992), Heft 469, S. 163-165.
 79. Eisenstadt, Shmuel Noah: *Die Konstruktion nationaler Identitäten in vergleichender Perspektive*. In: Giesen, Bernhard (Hg.): *Nationale und kulturelle Identität. Studien zur Entwicklung des kollektiven Bewusstseins in der Neuzeit*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1991, S. 21-38.
 80. Eke, Norbert Otto: „Niemand ist des anderen Sprache“. *Zur deutschsprachigen Literatur Rumäniens*. In: *Südostdeutsche Vierteljahresblätter* 39 (1990), Heft 2, S. 103-118.
 81. Eke, Norbert Otto: *Die deutschsprachige Literatur Osteuropas und ihre Rezeption in der Bundesrepublik. Probleme und Chancen einer „kleinen Literatur“*. In: *Neue Literatur* 41-42 (1990-1991), Heft 5-6, S. 22-42.
 82. Engler, Jürgen: *Hodjaks Feuerwehrschlauch, Klings Rolltreppen*. In: *Neue Deutsche Literatur* 42 (1994), Heft 2, S. 168-171.
 83. Erhart-Wandschneider, Claudia: *Das Gelächter des Schelmen. Spielfunktion als Wirklichkeitskonzeption der literarischen Schelmenfigur*. Frankfurt/M.: Peter Lang 1995.
 84. Erikson, Erik Homburger: *Identität und Lebenszyklus. Drei Aufsätze*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1979.
 85. Ermacora, Felix: *Nationale Minderheiten – das Definitionsproblem*. In: Müller, Kurt (Hg.): *Minderheiten im Konflikt. Fakten, Erfahrungen, Lösungskonzepte*. Zürich: Verlag Zürcher Zeitung 1993, S. 34-49.
 86. Eßer, Paul: *Dialekt und Identität. Diglottale Sozialisation und Identitätsbildung*. Frankfurt/M.: Peter Lang 1983.
 87. Ficeac, Bogdan: *Cenzura comunistă și formarea „omului nou“*. [Die kommunistische Zensur und die Formierung des „neuen Menschen“.] București: Nemira 1999.
 88. Fölsing, Ulla: *Die Zensur*. In: Clausen, Bettina – Clausen, Lars (Hg.): *Spektrum der Literatur*. Gütersloh: Bertelsmann 1984.
 89. Foucault, Michel: *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*. 3. Aufl. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1971.
 90. Fricke, Harald et al. (Hg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte*. Bd. 2. Berlin – New York: de Gruyter 2000.
 91. Fromm, Walter: *Rettung im Alltag. Voreingenommene Überlegungen zum neuesten Lyrikband Franz Hodjaks*. In: *Neuer Weg*, 02.02.1980.
 92. Frunză, Victor: *Revoluția împușcată sau PCR după 22 decembrie 1989*. [Die erschossene Revolution oder die RKP nach dem 22. Dezember 1989.] București: Editura Victor Frunză 1994.
 93. Gabanyi, Anneli Ute: *Geschichte der Deutschen in Rumänien*. In: Bundeszentrale

- für politische Bildung (Hg.): *Informationen zur politischen Bildung*. Aussiedler. 2 (2000), Heft 267. Im Internet unter: <http://www.bpb.de/publikationen> [Zugriff: 22.08.2010.]
94. Gabbert, Wolfgang: *Creoles-Afroamerikaner im karibischen Tiefland von Nicaragua*. Hamburg: Lit Verlag 1992.
 95. Gebauer, Mirjam: *Wiederkehr des Schelmen in der deutschen Literatur nach 1989*. In: Wiesinger, Peter (Hg.): *Akten des internationalen Germanistikkongresses Wien 2000*. Bd 7. *Gegenwartsliteratur – Deutschsprachige Literatur in nichtdeutschsprachigen Kulturzusammenhängen*. Bern: Peter Lang 2002, S.139-145.
 96. Geisen, Thomas: *Migration und Ethnizität. Zur Ambivalenz kultureller Grenzen*. In: Sauer, Karin Elinor – Held, Josef (Hg.): *Wege der Integration in heterogenen Gesellschaften: Vergleichende Studien*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften 2009.
 97. Genette, Gérard: *Die Erzählung*. 2. Aufl. München: W. Fink 1998.
 98. Genette, Gérard: *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1993.
 99. Genette, Gérard: *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches*. Frankfurt/M. – New York: Campus – Paris: Editions de la Maison des Sciences de l'Homme, 1989.
 100. Gergen, Kenneth: *Das übersättigte Selbst: Identitätsprobleme im heutigen Leben*. Heidelberg: Auer 1996.
 101. Giesen, Bernhard: *Nationale und kulturelle Identität. Studien zur Entwicklung des kollektiven Bewusstseins in der Neuzeit*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1991.
 102. Gilbert, Stuart: *Das Rätsel Ulysses*. Zürich: Rhein-Verlag 1960.
 103. Goretity, József: *A mítoszregény hagyománya Bitó László trilógiájában*. [Die Tradition des Mythenromans in der Trilogie von Bitó László.] In: *Irodalom Visszavág*. 16 (2003), Im Internet unter: <http://www.iv.hu/modules.php?name=IVlapok&op=viewarticle&artid=256> [Zugriff: 02.08.2010.]
 104. Gorman, Herbert: *James Joyce. Sein Leben und sein Werk*. Hamburg: Claasen 1957.
 105. Gottzmann, Carola L.: *Unerkannt und (un)bekannt. Deutsche Literatur in Mittel- und Osteuropa*. Tübingen: Francke Verlag 1991.
 106. Grabes, Herbert: *Einführung in die Literatur und Kunst der Moderne und Postmoderne*. Tübingen und Basel: A. Francke Verlag 2004.
 107. Gransche, Bruno: *Der Homo Narrans: Das Geschichten erzählende Tier auf dem Felde der Psychoanalyse, Philosophie und Literaturwissenschaft*. Norderstedt: Grin Verlag 2007.
 108. Grüneberger, Ralf: *Zu Hause in Siebenbürgen, beheimatet im deutschen Sprachraum*. In: *Sinn und Form*. 42 (1990), Heft 3, S. 641-645.
 109. Guțu, George: *Insulare Differenz und grenzgängerische Identität. Deutsche Literaturen in Rumänien im Überblick*. In: Guțu, George – Zaharia, Mihaela (Hg.): *Identität und Alterität. Imagologische Materialien für den Landeskundeunterricht*.

- București: Editura Universității 2004, S. 143-186.
110. Györffy, Gábor: *Cenzúra és propaganda a kommunista Romániában. A romániai magyar nyilvánosság korlátozása a kommunista diktatúra időszakában.* [Zensur und Propaganda im kommunistischen Rumänien. Die Eingrenzung der rumänienungarischen Öffentlichkeit in der Zeit der kommunistischen Diktatur.] Kolozsvár: Komp-Press 2009.
 111. Habermas, Jürgen: *Können komplexe Gesellschaften eine vernünftige Identität ausbilden?* In: Habermas, Jürgen – Henrich, Dieter: *Zwei Reden. Aus Anlaß des Hegel-Preises.* Frankfurt/M.: Suhrkamp 1974, S. 23-84.
 112. Hartung, Harald: *Im Lebkuchenlager zu Nürnberg. Mit dem Land ging auch Erfahrung verloren: Der Poet Franz Hodjak.* In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 01.03.1994.
 113. Hegyi, Réka: *Látni vagy nem látni. Belső párbeszéd egy színházi előadásról.* [Sehen oder nicht sehen. Innerer Dialog über eine Theatervorstellung.] In: *A Hét*, 12.05.2002.
 114. Hein, Kerstin: *Hybride Identitäten: Bastelbiografien im Spannungsverhältnis zwischen Lateinamerika und Europa.* Bielefeld: Transcript 2006.
 115. Helferich, Christoph: *Geschichte der Philosophie. Von den Anfängen bis zur Gegenwart und Östliches Denken.* Stuttgart: Metzler 1992.
 116. Helbig, Jörg: *Intertextualität und Markierung.* Heidelberg: Winter 1996.
 117. Henrich, Dieter: „Identität“ – Begriffe, Probleme, Grenzen. In: Marquard, Odo – Stierle, Karlheinz (Hg.): *Poetik und Hermeneutik*, Bd. 8., *Identität.* München: Fink 1979, S. 133-185.
 118. Hensel, Klaus: *Mit rumänischem Pass in die deutsche Literatur. Über den rumäniendeutschen Schriftsteller Franz Hodjak und seinen Lyrikband „Siebenbürgische Sprechübung“.* In: *Basler Zeitung* 21.09.1990.
 119. Herbert, Markus – Ziebertz, Hans-Georg: *Plurale Identität und interkulturelle Kommunikation.* In: Ziebertz, Hans-Georg (Hg.): *Gender in Islam und Christentum. Theoretische und empirische Studien.* Berlin: LIT Verlag 2010, S. 111-125.
 120. Hippe, Franziska: „viel Problematik mit minimalem Sprachaufwand auf engstem Raum konzentriert...“. *Entwicklungstendenzen und Besonderheiten im literarischen Werk Franz Hodjaks.* Magisterarbeit an der Universität Babeş-Bolyai Klausenburg, 2008.
 121. *Historisches Wörterbuch des siebenbürgisch-ungarischen Wortschatzes.* Bd. X. Budapest: Akadémiai Kiadó 2000.
 122. Hofmann, Michael: *Interkulturelle Literaturwissenschaft.* Paderborn: Wilhelm Fink 2006.
 123. Hofmannsthal, Hugo von: *Ein Brief.* In: ders.: *Erzählungen und Aufsätze.* (Hg. von Hirsch, Rudolf). Bd. 2. Frankfurt/M.: Fischer 1957.
 124. Holthuis, Susanne: *Intertextualität. Aspekte einer rezeptionsorientierten Konzeption.* [Stauffenburg Colloquium, Bd. 28]. Tübingen: Stauffenburg 1993.

125. Holzweißig, Gunter: *Zensur ohne Zensor. Die SED-Informationsdiktatur*. Bonn: Bouvier 1997.
126. Hügli, Anton – Lübcke, Poul (Hg.): *Philosophielexikon*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1997.
127. Ingen, Ferdinand van: *Der Pikaro als Apostel der Lust*. In: Hoffmeister, Gerhart (Hg.): *Der moderne deutsche Schelmenroman. Interpretationen*. [Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik, Bd. 20.] Amsterdam: Rodopi 1985/86, S. 173-198.
128. Isbăşescu, Mihai – Kisch, Ruth: *Beiträge zu einer soziolinguistischen Betrachtung siebenbürgisch-deutscher Sprachformen*. In: Backes, Herbert (Hg.): *Sprachsystem und Sprachgebrauch. Festschrift für Hugo Moser zum 65. Geburtstag*. Teil 1. Tübingen 1972, S. 306-317.
129. Jacobs, Jürgen: *Das Erwachen des Schelms. Zu einem Grundmuster des pikaresken Erzählens*. In: Hoffmeister, Gerhart (Hg.): *Der deutsche Schelmenroman im europäischen Kontext*. Amsterdam: Rodopi 1987, S. 61-76.
130. Jacobs, Jürgen: *Der deutsche Schelmenroman. Eine Einführung*. München: Artemis 1983.
131. Janich, Nina – Thim-Mabrey, Christiane (Hg.): *Sprachidentität – Identität durch Sprache*. Tübingen: Gunter Narr Verlag 2003.
132. Jass, Walter: *Ein ostmitteleuropäischer Zusammenhang bleibt... Gespräch mit dem Dichter und Schriftsteller Richard Wagner*. In: *Allgemeine Zeitung für Rumänien*, 01.11.1996
133. Kaiser, Gerhard: *Augenblicke deutscher Lyrik. Gedichte von Martin Luther bis Paul Celan*. Frankfurt/M.: Insel 1987.
134. Kegelmann, René: „An den Grenzen des Nichts, dieser Sprache...“. *Zur Situation rumäniendeutscher Literatur der achtziger Jahre in der Bundesrepublik Deutschland*. Bielefeld: Aisthesis Verlag 1995.
135. Kegelmann, René: *Die ausgereiste Literatur. Selbst- und Fremdbilder zur jüngsten Generation „rumäniendeutscher Literatur“ in der Bundesrepublik Deutschland*. In: Gündisch, Konrad – Höpken, Wolfgang – Markel, Michael (Hg.): *Das Bild des Anderen in Siebenbürgen. Stereotype in einer multiethnischen Region*. Köln – Weimar – Wien: Böhlau 1998.
136. Keupp, Heiner et al.: *Identitätskonstruktionen. Das Patchwork der Identitäten in der Spätmoderne*. Hamburg: Rowohlt 1999.
137. Keupp, Heiner: *Vom Ringen um Identität in der spätmodernen Gesellschaft. Eröffnungsvortrag bei den 60. Lindauer Psychotherapiewochen am 18. April 2010*. Im Internet unter: http://www.ipp-muenchen.de/texte/keupp_10_lindau_ringen.pdf [Zugriff: 10.02.2011.]
138. Killy, Walther (Hg.): *Literatur Lexikon. Autoren und Werke deutscher Sprache*. Bd. 5. Gütersloh – München: Bertelsmann 1990.
139. Kienzle, Michael – Mende, Dirk (Hg.): *Zensur in der BRD*. München: Hanser 1980.

140. Kirsten, Wulf: *Nachsatz*. In: Hodjak, Franz: *Sehnsucht nach Feigenschnaps. Ausgewählte Gedichte*. Berlin – Weimar: Aufbau 1988.
141. Klawitter, Arne – Ostheimer, Michael: *Literaturtheorie – Ansätze und Anwendungen*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2008.
142. Kleist, Heinrich von: *Brief an Ulrike am 05.02.1801*. In: ders.: *Briefe. Sämtliche Werke und Briefe in vier Bänden*. Bd. 4. (Hg. von Barth, Ilse-Marie et al.) Frankfurt/M.: Deutscher Klassiker Verlag 1987–1997, S. 196.
143. Knopf, Jan: *Brecht-Handbuch. Lyrik, Prosa, Schriften. Eine Ästhetik der Widersprüche*. Stuttgart: Metzler 1986.
144. Kolf, Bernd: *Eine halbe Stunde Gefühl?* In: *Karpatenrundschau*, 12.06.1970.
145. Konrad, Edith: *Grenzen einer Inselliteratur. Kunst und Heimat im Werk Adolf Meschendörfers (1877-1963)*. Frankfurt/M.: Peter Lang 1987.
146. Konrad, Edith: *Kriterien und Klischees literarischer Rezeption bei den siebenbürger Sachsen am Beispiel von Adolf Meschendörfers „Siebenbürgische Elegie“*. In: Schwob, Anton – Brigitte Tontsch (Hg.): *Die siebenbürgischdeutsche Literatur als Beispiel einer Regionalliteratur*. Köln: Böhlau 1992. S. 267-294.
147. Kraft, Thomas (Hg.): *Lexikon der Gegenwartsliteratur*. I. Bd.. München: Nymphenburger 2003, S. 557-559.
148. Kraft, Thomas: *Scheiternde Freiheit*. In: *Stuttgarter Zeitung*, 02.08.1995.
149. Krammer, Stefan: *„Redet nicht von Schweigen...“: zu einer Semiotik des Schweigens im dramatischen Werk Thomas Bernhards*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2003.
150. Krappmann, Lothar: *Die Identitätsproblematik nach Erikson aus einer interaktionistischen Sicht*. In: Keupp, Heiner – Höfer, Renate (Hg.): *Identitätsarbeit heute. Klassische und aktuelle Perspektiven der Identitätsforschung*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1997, S. 66-92.
151. Krätzer, Jürgen: *Heimat, dein Name ist Ekel*. In: *Neue Deutsche Literatur* 48 (2000), Heft 3, S. 171-174.
152. Krumbholz, Eckart: *„Allerlei Maskeraden, Zorn“*. Franz Hodjaks packende Prosa. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 08.10.1991.
153. Kurz, Gerhard: *Methoden der Textinterpretation in literaturwissenschaftlicher Perspektive*. In: Brinker, Klaus et al. (Hg.): *Text- und Gesprächslinguistik. Ein internationales Handbuch zeitgenössischer Forschung*. Berlin: de Gruyter 2000, S. 209-220.
154. Kübler, Gunhild: *Endspielgeschichten. Franz Hodjaks Erzählungen „Zahntag“*. In: *Neue Zürcher Zeitung*, 01.11.1991.
155. Küchler, Sabine: *„Natürlich bin ich verrückt“*. Die skurillen Helden des Erzählers Franz Hodjak. In: Görtz, Josef – Hage, Volker – Wittstock, Uwe (Hg.): *Deutsche Literatur 1991*. Stuttgart: Reclam 1992, S. 189-192.
156. Kühl, Jörgen: *Was ist nationale, was ist ethnische Identität? Erläuterungen am Beispiel nationaler Minderheiten*. In: Schruiff, Franjo (Hg.): *Brücken statt Mauern. Minderheiten in Zentraleuropa*. Mattersburg: Wograndl 1993, S. 42-60.

- 157.Kühlmann, Wilhelm: *Hauptmann und Vagabund*. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 10.03.1992. S. 32.
- 158.Latzina, Anemone: *Tagebuchtage. Gedichte*. Berlin: Edition Galrev 1992.
- 159.Linke, Angelika – Nussbaumer, Markus – Portmann, Paul: *Studienbuch Linguistik*. Tübingen: Niemeyer 1996.
- 160.Loyen, Ulrich van: *Nullrunden und andere Präzedenzfälle der Subjektivität. Überlegungen zur Rezeption rumäniendeutscher Literatur zwischen 1989 und 2000*. In: *Spielgelungen*, 1 (2006), Heft 1. Im Internet unter: <http://www.horstsamson.de/hs.php?id=44> [Zugriff: 12.03.2010.]
- 161.Maes, Hans-Jürgen: *Chronos erbricht seine Waisenkinder. Analyse und Interpretation der Schreibweise und Botschaft der Kurzerzählung „Die Jacke“ von Franz Hodjak*. In: *Zeitschrift der Germanisten Rumäniens* 5 (1996), Heft 1-2 (9-10), S. 136-141.
- 162.Mader, Elke: *Kultur- und Sozialanthropologie Lateinamerikas*. Im Internet unter: <http://www.lateinamerika-studien.at/content/kultur/ethnologie/pdf/kulturmacht.pdf> [Zugriff: 22.07.2010.]
- 163.Manea, Norbert: *On Clowns: The Dictator and the Artist*. New York: Grove Press 1992.
- 164.Mantsch, Heinrich – Anuței, Mihai – Kelp. Helmut: *Dicționar frazeologic român-german. [Rumänisch-deutsches phraseologisches Wörterbuch.]* București: Editura științifică și enciclopedică 1979.
- 165.Marino, Adrian: *Cenzura în România. [Zensur in Rumänien.]* Craiova: AIUS 2000.
- 166.Markel, Michael: *Adolf Meschendörfers Siebenbürgische Elegie. Bausteine zu einer Rezeptionsgeschichte*. In: Motzan, Peter – Sienerth, Stefan (Hg.): *Deutsche Regionalliteraturen in Rumänien (1918-1944). Positionsbestimmungen, Forschungswege, Fallstudien*. München: Verlag Südostdeutsches Kulturwerk 1997, S. 177-222.
- 167.Markel, Michael: „*Ich wohne in Europa/Ecke Nummer vier*“: *Identitätsprobleme einer Minderheitenliteratur im Spiegel der siebenbürgisch-deutschen Literaturgeschichte*. In: Schwob, Anton (Hg.): *Die deutsche Literaturgeschichte Ostmittel- und Südosteuropas von der Mitte des 19. Jahrhunderts bis heute. Forschungsschwerpunkte und Defizite*. München: Verlag Südostdeutsches Kulturwerk 1992, S. 163-175.
- 168.Markel, Michael: *Worte für ein Zögern*. In: *Neue Literatur* 22 (1971) Heft 5, S. 102-105.
- 169.Marquard, Odo: *Identität: Schwundtelos und Mini-Essenz – Bemerkungen zur Genealogie einer aktuellen Diskussion*. In: Marquard, Odo – Stierle, Karlheinz (Hg.): *Poetik und Hermeneutik*, Bd. 8., *Identität*. München: Fink 1979, S. 347-369.
- 170.Martínez, Matías – Scheffel, Michael: *Einführung in die Erzähltheorie*. 7. Aufl. München: C.H. Beck 2007.
- 171.Maurer, Rolf: „*In dieser Runde kann jeder mitsprechen...*“. *Leseanleitung für Franz Hodjaks „offene briefe“*. In: *Die Woche*, 20.08.1976.

- 172.Mead, George Herbert: *Geist, Identität und Gesellschaft*. 8. Aufl. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1991.
- 173.Mead, George Herbert: *The individual and the social self*. Chicago: University of Chicago Press 1982.
- 174.Mecklenburg, Norbert: *Sprachtrümmerfelder. Zwei Gedichtbände aus deutschsprachigen Randregionen*. In: *Neue Zürcher Zeitung*, 18/19. 06.1989.
- 175.Meidinger-Geise, Ilse: *Abenteuer der Begegnung. Zur Einführung des ersten Stadtschreibers von Minden, Franz Hodjak*. In: *Südostdeutsche Vierteljahresblätter* 44 (1995), Heft 3, S. 230-232.
- 176.Meinhardt, Ernst: *Der Freikauf der Rumäniendeutschen – Was sagen deutsche Politiker dazu? Was geben die Archive her?* Im Internet unter: <http://www.kulturraum-banat.de/Kriegsfolgen/Freikauf.htm> [Zugriff: 21.02.2011].
- 177.Meisel, Gerhard: *Eine Kette steter Tropfen. Fünfzehn Autoren lesen beim Freiburger Literaturgespräch*. In: *Stuttgarter Zeitung*, 21.11.1991.
- 178.Michael, Fritz: *Spitze Federn - scharfe Scheren oder: Wie man Journalist wird und Selbstzensur erlernt*. Göttingen: Steidl 1983.
- 179.Minaty, Wolfgang: *Possen am Galgenberg*. In: *Die Welt*, 5.12.1991.
- 180.Mitscherlich, Beate: *Heimat ist etwas, was ich mache. Eine psychologische Untersuchung zum individuellen Prozess von Beheimatung*. Pfaffenweiler: Centaurus 1997.
- 181.Mohr, Peter: *Gehörige Portion schwarzen Humors*. In: *Schwäbische Zeitung*, 03.01.1991.
- 182.Morariu, Mircea: *Cu Ion Caramitru de la Hamlet la Hamlet si mai departe*. [Mit Ion Caramitru von Hamlet zu Hamlet und weiter.] Bucuresti: Editura Fundatia Culturala Camil Petrescu 2009.
- 183.Morres, Sabine: „so lang’s mich eben hält“. In: *Neue Literatur* 38 (1987) Heft 9, S. 75-76.
- 184.Moser, Samuel: *Das Wartburgsystem*. In: *Süddeutsche Zeitung*, 15/16.4.2000.
- 185.Motzan, Peter: „Ich wohne in einem Türrahmen. Dem Schriftsteller und Freund Franz Hodjak zum Sechzigsten. In: *Ostragehege. Zeitschrift für Literatur, Kunst* 35 (2004), S. 12-14.
- 186.Motzan, Peter: *Aufbruch in den Abschied. Die rumäniendeutsche Literatur zwischen Gehen und Bleiben (I)*. In: *Rhein-Neckar-Zeitung*, 13/14.10.1990.
- 187.Motzan, Peter: *Das Gedicht will das Zwischenuns trockenlegen*. In: *Neuer Weg*, 08.06.1971.
- 188.Motzan, Peter: „Denn bleiben ist nirgends“. *Der Lyriker Werner Söllner im Kontext seiner Generation*. In: *Zeitschrift der Germanisten Rumäniens* 13-14 (2004-2005), Heft 25-26/27-28, S. 440-455.
- 189.Motzan, Peter: *Die rumäniendeutsche Lyrik nach 1944*. Cluj-Napoca: Dacia Verlag 1980.
- 190.Motzan, Peter: *Die Szenerien des Randes: Region, Insel, Minderheit. Die*

- deutsche(n) Literatur(en) in Rumänien nach 1918 – ein kompilatorisches Beschreibungsmodell.* In: Grunewald, Eckhard – Sienerth, Stefan (Hg.): *Deutsche Literatur im östlichen und südöstlichen Europa.* München: Verlag Südostdeutsches Kulturwerk 1997, S. 73-102.
191. Motzan, Peter: *Die vielen Wege in den Abschied. Die deutsche(n) Literatur(en) in Rumänien (1919-1989).* In: *Wortreiche Landschaft. Deutsche Literatur aus Rumänien - Siebenbürgen, Banat, Bukowina. Ein Überblick vom 12. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Sonderheft Rumänien.* Leipzig: BlickPunkt-Buch 1998, S. 108-116.
192. Motzan, Peter: *Ein halbes Semester Sommer. Moderne rumäniendeutsche Prosa.* Berlin: Volk und Welt 1981.
193. Motzan, Peter: *Ein südöstlicher Sproß Postkakanien: der rumäniendeutsche Schriftsteller Franz Hodjak.* In: *Südostdeutsche Vierteljahresblätter* 39 (1990), Heft 4, S. 299-301.
194. Motzan, Peter: *Franz Hodjak.* In: Kraft, Thomas (Hg.): *Lexikon der Gegenwartsliteratur.* I. Bd. München: Nymphenburger 2003, S. 557-559.
195. Motzan, Peter: *Franz Hodjak wurde 60.* In: *Südostdeutsche Vierteljahresblätter* 53 (2004), Heft 4, S. 312-313.
196. Motzan, Peter: *Lesezeichen. Aufsätze und Buchkritiken.* Cluj-Napoca: Dacia Verlag 1986.
197. Motzan, Peter: *Nachrichten aus Absurdistan. Herz- und zwerchfellerschütternde Erzählungen von Franz Hodjak.* In: *Rhein-Neckar-Zeitung*, 18.01.1992.
198. Motzan, Peter: *Nicht irr werden.* In: *Neuer Weg*, 11.09.1976.
199. Motzan, Peter: *Postkommunistisches Satyrspiel von balkanischem Schrot und Korn.* In: *Neue Deutsche Literatur* 43 (1995), Heft 6, S. 180-182.
200. Motzan, Peter: *Rezension zu Andrei Plesu: Reflexion und Leidenschaft. Elemente einer Ethik des Intervalls.* In: *Südostdeutschen Vierteljahresblätter* 43 (1994), Heft 2, S. 167-168.
201. Motzan, Peter: *Sieben schillernde Jahre. Rumäniendeutsche Lyrik in der Zeitschrift „Neue Literatur“, Bukarest (1965-1971).* In: Schwob, Anton (Hg.): *Methodologische und literarhistorische Studien zur deutschen Literatur Ostmittel- und Südosteuropas. Internationales Symposium. Innsbruck 18.-19. 10. 1991.* München: Südostdeutsches Kulturwerk 1994, S. 183.
202. Motzan, Peter: *Von der Aneignung zur Abwendung. Der intertextuelle Dialog der rumäniendeutschen Lyrik mit Bertolt Brecht.* In: Szász Ferenc – Kurdi Imre (Hg.): *Im Dienste der Auslandsgermanistik. Festschrift für Professor Dr. Dr. h. c. Antal Mádl zum 70. Geburtstag.* Budapest: ELTE Germanistisches Institut 1999 [=Budapester Beiträge zur Germanistik 34], S.139-165.
203. Motzan, Peter: *Vorläufige Protokolle. Anthologie junger rumäniendeutscher Lyrik.* Klausenburg: Dacia Verlag 1976.
204. Motzan, Peter: *Weder Repräsentant noch Märtyrer. Der Schriftsteller Franz Hodjak hat ein halbes Jahrhundert durch- und überlebt.* In: *Siebenbürgische*

- Zeitung*, 30.09.1994.
205. Motzan, Peter: *Zwischen gezielter Phantastik und realistischer Konkretion. Zu Franz Hodjaks „das maß der köpfe“*, Kriterion Verlag, Bukarest, 1978. In: *Neuer Weg*, 23.09.1978.
206. Motzan, Peter – Sienerth, Stefan (Hg.): *Worte als Gefahr und Gefährdung. Fünf deutsche Schriftsteller vor Gericht*. München: Verlag Südostdeutsches Kulturwerk 1993.
207. Müller, Alina: *Rumänische Intellektuelle. Mit Gedichten und Karikaturen gegen die Staatsmacht*. In: *Parapluie - elektronische Zeitschrift für Kulturen, Künste und Literaturen* 21 (2005). Im Internet unter: <http://parapluie.de/archiv/pakt/rumaenien>. [Zugriff: 21.04.2007.]
208. Müller, Herta: *Heimat ist das, was gesprochen wird. Rede an die Abiturienten des Jahrgangs 2001*. Blieskastel: Gollenstein 2009.
209. Müller, Walter: *Sprache bringt Verstand ins Lot. Zu den Gedichten in „Luftveränderung“ von Hodjak*. In: *Karpatenrundschau*, 20.01.1989.
210. Müller, Walter: *Werkspezifische Kontinuität. Zu Franz Hodjaks drittem Prosaband*. In: *Neuer Weg*, 28.11.1987.
211. Muthu, Mircea: *Balcanismul literar românesc. Balcanitate și balcanism. [Rumänischer literarischer Balkanismus. Balkanität und Balkanismus.]* Cluj-Napoca: Dacia 2002.
212. Neamțu, Carmen: *Cenzorii de ieri din presă se plimbă astăzi, fericiți, pe stradă. [Die Zensoren von heute spazieren heute unbehelligt auf der Straße.] Interview mit Emil Șimăndan*. In: *Observator* 7 (2005), S. 5.
213. Nelega, Alina: *Amalia răzbună comunismul. [Amalia rächt den Kommunismus]*. In: *România liberă*, 26.02.2008.
214. Nelega, Alina: *Amalia respiră adânc [Amalia atmet tief ein]*. In: ders.: *Kamikaze. Monoloage si monodrame pentru actori si actrițe*. București: Editura Cartea Românească 2007.
215. Neumann, Michael: *„aus dem surrealen in gestundete zeit.“ Franz Hodjak – Umriss eines Portraits*. In: *Kassandra. Literaturen*, 05.11.1998.
216. Neu, Reiner: *Hinaustreten ins Freie. Einheit, Polarität und Integration auf dem Weg der Bewusstwerdung*. In: Court, Jürgen – Klöcker, Michael (Hg.): *Wege und Welten der Religionen. Forschungen und Ermittlungen*. Frankfurt/M.: Lembeck 2009, S. 413-120.
217. Niethammer, Lutz (Hg.): *Lebenserfahrung und kollektives Gedächtnis. Die Praxis der „Oral History“*. (2. Aufl.), Frankfurt/M.: Suhrkamp 1985.
218. Nietzsche, Friedrich: *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Einzelbänden*. Hg. von Colli, Giorgio – Montinari,azzino. 2. Aufl. München: dtv 1988.
219. Noltze, Holger: *Gahmurets Orientfahrt. Kommentar zum ersten Buch von Wolframs „Parzival“ (4,27 – 58,26)*. In: Brunner, Horst – Hess, Günter (Hg.): *Würzburger Beiträge zur deutschen Philologie*. Bd. 13. Würzburg: Königshausen

- & Neumann 1995.
- 220.Nubert, Roxana: *Deutschsprachige Literatur im rumänischen Kulturraum: Möglichkeiten und Grenzen. (Versuch einer Einführung in den epischen Text bis 1850)*. Timișoara: Editura Mirton 1994.
- 221.Nubert, Roxana: *Raum- und Zeitbeziehungen in der deutschsprachigen Literatur*. Timișoara: Editura Mirton 1998.
- 222.Nünning, Ansgar (Hg.): *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*. Stuttgart: Metzler 1998.
- 223.Orosz, Magdolna: *Hieroglyphe – Sprachkrise – Sprachspiel*. In: Szász Ferenc – Kurdi Imre (Hg.): *Im Dienste der Auslandsgermanistik. Festschrift für Professor Dr. Dr. h. c. Antal Mádl zum 70. Geburtstag*. Budapest: ELTE Germanistisches Institut 1999 [=Budapester Beiträge zur Germanistik 34], S. 167-192.
- 224.Orosz, Magdolna: *Intertextualität in der Textanalyse*. Wien: ÖGS/ISSS 1997.
- 225.Ortmann, Christa: *Die Selbstaussagen im „Parzival“*. Zur Frage nach der Personengestaltung bei Wolfram von Eschenbach. Stuttgart: Kohlhammer 1972.
- 226.Otto, Ulla: *Die literarische Zensur als Problem der Soziologie der Politik*. Stuttgart: Ferdinand Enke Verlag 1968.
- 227.Otschowski, Edith: *Gral ohne Zukunft*. „Grenzsteine“ von Franz Hodjak. In: *Neues Deutschland*, 29.09.1995.
- 228.Palme, Andreas: *Die Personennamen im Ulysses. Eine Studie zur literarischen Onomastik bei James Joyce*. Erlangen: Palm & Enke 1990.
- 229.Papp Z. Zoltán: *Keretizmus. A romániai magyar sajtó és működtetői 1989 után*. Csíkszereda: Soros Oktatási Központ 2005.
- 230.Páskándi, Géza: *Tornyot választok. Történelmi dráma három felvonásban*. In: *Korunk* 31 (1972) Heft 1, S. 50-72 und *Korunk* 31 (1972) Heft 2, S. 241-249.
- 231.Pestalozzi, Karl: *Sprachkritik und deutsche Literatur. Rektoratsrede gehalten an der Jahresfeier der Universität Basel am 30. November 1990*. Basel 1990
- 232.Petcu, Marian: *Puterea și cultura*. [Macht und Kultur.] București: Polirom 1999.
- 233.Pfeifer, Wolfgang: *Etymologisches Wörterbuch des Deutschen*. Berlin: Akademie Verlag 1989.
- 234.Pfeiffer, Anke: *Eher verwundert als wehmütig. Zu Franz Hodjak: Sehnsucht nach Feigenschnaps. Ausgewählte Gedichte*. In: *Deutsches Allgemeines Sonntagsblatt*, 11.06.1989.
- 235.Plachta, Bodo: *Zensur*. Stuttgart: Reclam 2006.
- 236.Poschmann, Gerda: *Der nicht mehr dramatische Theatertext*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 1997.
- 237.Rădulescu, Raluca: *Europäertum des Inseldaseins. Identitäts- und Alteritätsbewusstsein in Hans Bergels Werk*. Dissertation. Universität Bukarest 2007.
- 238.Raible, Wolfgang: *Alterität und Identität*. In: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft*

- und *Linguistik* 28 (1998), Heft 110, S. 7-22.
239. Raullet, Gérard: *Leben wir im Jahrzehnt der Simulation? Neue Informationstechnologien und sozialer Wandel*. In: Kemper, Peter (Hg.): „Postmoderne“ oder der Kampf um die Zukunft. Frankfurt/M.: Fischer 1988, S. 165-189.
240. Reichrath, Emmerich (Hg.): *Reflexe. Kritische Beiträge zur rumäniendeutschen Gegenwartsliteratur*. Bukarest: Kriterion 1977.
241. Reichrath, Emmerich (Hg.): *Reflexe II. Aufsätze, Rezensionen und Interviews zur deutschen Literatur in Rumänien*. Cluj-Napoca: Dacia Verlag 1984.
242. Reinacher, Pia: *Ziellose Schritte über dem Bodenlosen. Präzise poetische Sprache: Franz Hodjaks neue Gedichte „Landverlust“*. In: *Tages-Anzeiger*, 26.10.1993.
243. Reinhart, Werner: *Pikareske Romane der 80er Jahre*. Tübingen: Gunter Narr Verlag 2001.
244. Rein, Kurt: *Diglossie und Bilingualismus bei den Deutschen in Rumänien*. In: Nelde, Peter Hans (Hg.): *Sprachkontakt und Sprachkonflikt*. Wiesbaden: Steiner 1980.
245. Reiterer, Albert F.: *Postmoderne Ethnizität und globale Hegemonie*. Frankfurt/M.: Peter Lang 2002.
246. Ricœur, Paul: *Das Selbst als ein Anderer*. München: Fink 1996.
247. Ricœur, Paul: *Zeit und Erzählung. Bd. 3: Die erzählte Zeit*. München: Fink 1991.
248. Ricœur, Paul: *Identitatea narativă*. In: *Krisis. Revistă de filosofie*. 1 (1995), Heft 2, S. 88-95.
249. Rietzschel, Thomas: *Das traurige Glück der Narren*. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 20.11.2003, S. 36.
250. Rill, Ute: *Aufbruch ins Niemandsland. Franz Hodjaks Roman „Grenzsteine“*. In: *Siebenbürgische Zeitung*, 15.07.1995.
251. Ritter, Alexander: *Deutsche Minderheitenliteraturen. Regionalliterarische und interkulturelle Perspektiven der Kritik. Mit einer Bibliographie zur Forschung 1970-2000*. München: Verlag Südostdeutsches Kulturwerk 2001.
252. Roeske, Kurt: *Die späte Heimkehr des Odysseus. Homers Odysseus. Texte und Deutungen*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2005.
253. Rohlf, Sabine: *Eine ganz behagliche Irrfahrt*. In: *Berliner Zeitung*, 20.11.2003.
254. Rosenthal, Claudius (Hg.): *Zensur. Vorträge*. St. Augustin: Konrad-Adenauer-Stiftung 2003.
255. Rotescu, Eugenia Anca: *Amalia – un epilog necesar*. [*Amalia – ein notwendiger Epilog*]. Im Internet unter: <http://editura.liternet.ro/carte/161/Alina-Nelega/Amalia-respira-adanc.html> [Zugriff: 07.05.2009.]
256. Rötzer, Hans Gerd: *Geschichte der deutschen Literatur*. Bamberg: Buchners Verlag 1996.
257. Sánta-Jakabházi, Réka: *Das postmoderne Monodrama im multikulturellen Raum*

- Siebenbürgens*. In: Hess-Lüttich, Ernest W. B. – Czeglédy, Anita – Langanke, Ulrich H. (Hg.): *Deutsch im interkulturellen Begegnungsraum Ostmitteleuropa*. Bd. 19. Frankfurt/M.: Peter Lang Verlag 2010, S. 241-252.
258. Sánta-Jakabházi, Réka: *Die Freiheit der Heimatlosigkeit bei Franz Hodjak*. In: Balogh F. András (Hg.): *Klausenburger Beiträge der Germanistik*. Bd. 2. Klausenburg: Presa Universitară Clujeană 2007, S. 199-204.
259. Sánta-Jakabházi, Réka: „*Die Vatersprache als Muttersprache*“ – Sprachvarietäten im schriftstellerischen Werk von Franz Hodjak. In: Guțu, George – Schares, Thomas (Hg.): *Transcarpathica. Germanistisches Jahrbuch Rumänien*. Heft 7-8, București: Paideia 2009, S. 218-225.
260. Sánta-Jakabházi, Réka: „*Ich bin frei, wenn ich schreibe.*“ Ein Gespräch mit Franz Hodjak. In: *Germanistik im europäischen Kontext. Zeitschrift des Lehrstuhls für deutsche Sprache und Literatur Klausenburg*. Klausenburg: Mega 2011. [Im Druck.]
261. Sánta-Jakabházi, Réka: *Jenseits der Zensur. Die frühen Gedichte von Franz Hodjak*. In: Gansel, Carsten (Hg.): *Rhetorik der Erinnerung: Literatur und Gedächtnis in den „geschlossenen Gesellschaften“ des Real-Sozialismus*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht Unipress 2009, S. 303-313.
262. Sánta-Jakabházi, Réka: *Musen in Mülltonnen, Schutzengel auf dem Flohmarkt. Franz Hodjaks neue Gedichte zwischen Desillusionierung und Melancholie*. In: *Germanistische Beiträge*, Band 26. Hermannstadt 2010, S. 102-116.
263. Sánta-Jakabházi, Réka: „*Nur wer allein ist, schafft es.*“ *Der Ausreißer und Außenseiter Harald Frank in Franz Hodjaks Roman Grenzsteine*. In: János-Szatmári, Szabolcs (Hg.): *Wissenschaften im Dialog. Studien aus dem Bereich der Germanistik*. Bd. 1. Klausenburg – Großwardein: Verlag des Siebenbürgischen Museum-Vereins – Partium Verlag 2008, S. 387-394.
264. Savigny, Eike von (Hg.): *Ludwig Wittgenstein. Philosophische Untersuchungen*. Berlin: Akademie Verlag 1998.
265. Scheichl, Sigurd Paul: „*die brunnen, die einst anders rauschten, sind ausgedorrt*“. *Franz Hodjak – Lyriker eines kulturellen Zusammenbruchs*. In: Hofmeister, Werner – Steinbauer, Bernd (Hg.): *Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft. Germanistische Reihe*. Bd. 57. Innsbruck: Institut für Germanistik 1997.
266. Schenker, Harald: *Reiseziel. Lesung und Podiumsdiskussion mit Franz Hodjak im Literarischen Colloquium Berlin*. In: *Kulturpolitische Korrespondenz* 05.08.1992.
267. Scheuringer, Hermann – Lăzărescu, Ioan: *Ein deutsch-rumänisches Austriazismenlexikon*. In: Gutu, George (Hg.): *Zeitschrift der Germanisten Rumäniens* 11-12 (2002-2003), Heft 21-22/23-24, S. 514-521.
268. Schlesak, Dieter: *Brüche, deren Folgen noch lange nicht ausgestanden sind. Gespräch mit Stefan Sienerth*. Im Internet unter: <http://transsylvania.tripod.com/sonahhp.html> [Zugriff: 02.08.2010.]
269. Schlesak, Dieter: *So nah, so fremd. Heimatlegenden. Prosa und Essay*. Dinklage: AKG-Verlag 1995.
270. Schlesak, Dieter: *Utopie und Randphänomen. Zur rumäniendeutschen Lyrik der neunziger Jahre*. In: *Literatur und Kritik* 28 (1993), Heft 279-280, S. 40-46.

271. Schlesak, Dieter: *Über Herta Müller: Werk von profunder Aktualität*. In: *Siebenbürgische Zeitung*, 15.11.2009. Im Internet unter: <http://www.siebenbuerger.de/zeitung/artikel/kultur/9443-dieter-schlesak-ueber-herta-mueller-werk.html> [Zugriff: 12.08.2010.]
272. Schlesak, Dieter: *Wenn die Dinge aus dem Namen fallen. Essay*. Reinbek: Rowohlt 1991, S. 43.
273. Schmidt, Siegfried J.: *Der Radikale Konstruktivismus: Ein neues Paradigma im interdisziplinären Diskurs*. In: ders. (Hg.): *Diskurs des Radikalen Konstruktivismus*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1992, S. 11-88.
274. Schmitt, Axel: *Ulyssim. James Joyce und der „Welt-Alltag“ einer Epoche am 16. Juni 1904*. Im Internet unter: http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=7166&ausgabe=200406 [Zugriff: 16.02.2010.]
275. Schmitt, Hans-Jürgen: „Vater – das ist alles“. *Franz Hodjaks neuer Gedichtband*. In: *Frankfurter Rundschau*, 18.09.1993.
276. Schnapp, Wilhelm: *In Geschichten verstrickt. Zum Sein von Mensch und Ding*. Hamburg: Richard Meiner 1953.
277. Storch, Maja: *Identität in der Postmoderne - mögliche Fragen und mögliche Antworten*. In: Blickenstorfer, Jürg – Dohrenbusch, Hannes (Hg.): *Allgemeine Heilpädagogik. Eine interdisziplinäre Einführung*. Luzern: Schweizerische Zentralstelle für Heilpädagogik 1999, S. 70-84.
278. Schuller, Annemarie: *Der Optimismus des Pessimismus. Zu einem neuen Lyrikband von Franz Hodjak*. In: *Karpatenrundschau*, 30.09.1983.
279. Schuller, Annemarie: *Stanislaus als Lehrer. Neue Bücher von Franz Hodjak*. In: *Karpatenrundschau*, 02.08.1985.
280. Schuller, Annemarie: *Zorniger Rückblick. Zu: „Nachruf auf die rumäniendeutsche Literatur“*. Herausgegeben von Wilhelm Solms. Marburg, Hitzeroth, 1990. In: *Neue Literatur* 41-42 (1990-1991), Heft 7-8, S. 186-193.
281. Schuller, Waltraud: *Die Mundart der Siebenbürger Sachsen*. Im Internet unter: <http://www.siebenbuerger-bw.de/buch/sachsen/12.htm> [Zugriff: 03.08.2010.]
282. Schulz, Christiane: *Mit Wut und Humor*. In: *Rheinische Post*, 28.03.1992.
283. Schuster, Diana: *Die Banater Autorengruppe: Selbstdarstellung und Rezeption in Rumänien und Deutschland*. Konstanz: Hartung-Gorre Verlag 2004, S. 44.
284. Schuster, Gudrun: *Deutsche Sprache unter rumänischer Diktatur*. In: *Zeitschrift für Siebenbürgische Landeskunde* 18 (1995), Heft 1, S. 60-76.
285. Schülke, Claudia: *Unvollendete Revolution. Der rumäniendeutsche Dichter Franz Hodjak im Literaturbüro*. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 22.10.1990.
286. Schweikle, Günther – Schweikle, Irmgard (Hg.): *Metzler Literatur Lexikon. Stichwörter zur Weltliteratur*. Stuttgart: Metzler 1984.
287. Schwob, Anton (Hg.): *Beiträge zur deutschen Literatur in Rumänien seit 1918*. München: Verlag Südostdeutsches Kulturwerk 1985.
288. Sienerth, Stefan: *Adolf Meschendörfer und Heinrich Zillich im Literaturbetrieb*

- des „Dritten Reiches“. In: ders.: *Studien und Aufsätze zur Geschichte der deutschen Literatur und Sprachwissenschaft in Südeuropa*. Band II. München: IKGS Verlag 2008, S. 189-226.
- 289.Sienerth, Stefan (Hg.): *Deutsche Literatur im östlichen und südöstlichen Europa. Konzepte und Methoden der Geschichtsschreibung und Lexikographie*. München: Verlag Südostdeutsches Kulturwerk 1997.
- 290.Sienerth, Stefan: *Beiträge zur rumäniendeutschen Literaturgeschichte*. Klausenburg: Dacia Verlag 1989.
- 291.Sienerth, Stefan: *Vom „Dacia“-Lektor zum „Suhrkamp“-Autor. Franz Hodjak zum 60. Geburtstag*. In: ders.: *Studien und Aufsätze zur Geschichte der deutschen Literatur und Sprachwissenschaft in Südosteuropa*. Bd. II. München: IKGS Verlag 2008, S. 375-378.
- 292.Sienerth, Stefan: *Zweisprachigkeit als Randphänomen. Siebenbürgisch-deutsche Autoren im Umgang mit dem Rumänischen*. In: Mádl, Antal – Motzan, Peter (Hg.): *Schriftsteller zwischen (zwei) Sprachen und Kulturen*. München: Verlag Südostdeutsches Kulturwerk 1999, S. 113-133.
- 293.Simmel, Georg: *Exkurs über den Fremden*. In: Simmel, Georg: *Soziologie. Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung*. Gesamtausgabe Bd. 11. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1992 (EA 1908), S. 764-771.
- 294.Sistig, Sabine: *Wandel der Ich-Identität in der Postmoderne*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2003.
- 295.Smith, Anthony D.: *The Ethnic Origins of Nations*. Oxford: Blackwell 1986.
- 296.Söllner, Werner: *Nachwort*. In: Hodjak, Franz: *Siebenbürgische Sprechübung. Gedichte*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1990.
- 297.Söllner, Werner: *Plädoyer für das Vertrauen*. In: *Neuer Weg*, 11.01.1975.
- 298.Solms, Wilhelm (Hg.): *Nachruf auf die rumäniendeutsche Literatur*. Marburg: Hitzeroth Verlag 1990.
- 299.Spiridon, Olivia: *Der Heimkehrer und der Ausreißer. Über das Verhältnis zur Heimat bei Georg Scherg und Franz Hodjak*. In: Schwob, Anton et al. (Hg.): *Brücken schlagen. Studien zur deutschen Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts*. München: IKGS-Verlag, S. 371-383.
- 300.Spiridon, Olivia: *Untersuchungen zur rumäniendeutschen Erzählliteratur der Nachkriegszeit*. Oldenburg: Igel Verlag 2002.
- 301.Spohn, Willfried: *Die Osterweiterung der Europäischen Union und die Bedeutung kollektiver Identitäten. Ein Vergleich west- und osteuropäischen Staaten*. In: *Berliner Journal für Soziologie* (2) 2000, S. 219-240.
- 302.Stanzel, Franz Karl: *Theorie des Erzählens*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1979.
- 303.Stănescu, Heinz: *Zum Begriff der „rumäniendeutschen Literatur*. In: *Forschungen zu Volks- und Landeskunde*. București: Editura Academiei 18 (1975) 1, S. 106-113.
- 304.Sterbling, Anton: *Kirchweih bei den Banater Schwaben*. In: Roth, Klaus (Hg.): *Feste, Feiern, Rituale im östlichen Europa*. Berlin: Lit Verlag 2008, S. 237-251.

305. Stoica, Stan: *România 1989-2002: o istorie cronologică*. [Rumänien 1989-2002: Eine chronologische Geschichte.] București: Editura Meronia 2002.
306. Straub, Jürgen – Weidemann, Arne – Weidemann, Doris (Hg.): *Handbuch interkulturelle Kommunikation und Kompetenz. Grundbegriffe – Theorien – Anwendungsfelder*. Stuttgart – Weimar: Metzler 2007.
307. Tajfel, Henri: *Gruppenkonflikt und Vorurteil*. Bern: Huber 1982.
308. Tajfel, Henri – Turner, John: *The social identity theory of intergroup behavior*. In: Worchel, Stephen – Austin, William (Hg.): *Psychology of intergroup relations*. Chicago: Nelson-Hall 1986, S. 7-24.
309. Thim-Mabrey, Christiane: *Sprachidentität – Identität durch Sprache. Ein Problemaufriss aus sprachwissenschaftlicher Sicht*. In: Janich, Nina – Thim-Mabrey, Christiane (Hg.): *Sprachidentität – Identität durch Sprache*. Tübingen: Gunter Narr Verlag 2003, S. 1-18.
310. Timm, Uwe: *Im Laufe der Zeit oder der schöne Überfluss*. In: Wittstock, Uwe (Hg.): *Roman oder Leben. Postmoderne in der deutschen Literatur*. Leipzig: Reclam 1994, S. 245-264.
311. Tudorică, Cristina: *Rumäniendeutsche Literatur (1970 - 1990). Die letzte Epoche einer Minderheitenliteratur*. Tübingen und Basel: Francke Verlag 1997.
312. Ungar, Beatrice: *Den Leser wachrütteln. Zu Franz Hodjaks Prosaband „Friedliche Runde“*. In: *Karpatenrundschau*, 29.01.1988.
313. Verdery Katherine: *What Was Socialism and What Comes Next*. Princeton: Princeton University Press 1996.
314. Vester, Heinz-Günter: *Kompendium der Soziologie: Grundbegriffe*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften 2009.
315. Vianu, Lidia: *Censorship in Romania*. Budapest: Central European University Press 1998.
316. Visky, András: *Júlia*. In: *Tirami Sú. Két monológ*. [Tirami Sú. Zwei Monologe]. Kolozsvár: Koinónia 2006.
317. Wagener, Hans: *Simplex, Felix, Oskar und andere – Zur barocken Tradition im zeitgenössischen Schelmenroman*. In: Labrousse, Gerd – Knapp, Gerhard Peter (Hg.): *Literarische Tradition heute. Deutschsprachige Gegenwartsliteratur in ihrem Verhältnis zur Tradition*. Amsterdam: Rodopi 1988, S. 117-158.
318. Wagner, Richard: *Die Aktionsgruppe Banat. Versuch einer Selbstdarstellung*. In: Solms, Wilhelm (Hg.): *Nachruf auf die rumäniendeutsche Literatur*. Marburg: Hitzeroth 1990, S. 121-159.
319. Wagner, Richard: *Der wandelbare und der wetterwendische Mensch. Zu Franz Hodjak „das maß der köpfe“*, *Kriterion Verlag, Bukarest, 1978*. In: *Karpatenrundschau*, 08.09.1978.
320. Walther, Joachim: *Der fünfte Zensor. Unterdrückte Literatur in der DDR*. In: Claudius Rosenthal (Hg.): *Zensur*. Sankt Augustin: Konrad Adenauer Stiftung 2003.
321. Walther, Joachim: *Der größte Feind der Literatur ist Selbstzensur*. In: *Die*

- Tageszeitung*, 03.11.1996.
322. Weber, Horst: *Erreichtes immer wieder überholen*. In: *Die Woche*, 07.02.1975.
323. Weber, Horst: *In den Disteln reift das Wort*. In: *Hermannstädter Zeitung*, 04.06.1971.
324. Weber, Max: *Wirtschaft und Gesellschaft*. Tübingen: Mohr Siebeck 2009.
325. Welsch, Wolfgang: *Ästhetisches Denken*. 4. Aufl. Stuttgart: Reclam 1995.
326. Welsch, Wolfgang (Hg.): *Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion*. Weinheim: VCH, Acta Humanoria 1988.
327. Welsen, Peter: *Die Erzählung als Medium personaler Identität*. In: Becker, Ralf – Orth Ernst Wolfgang (Hg.): *Medien und Kultur: mediale Weltauffassung*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2005, S. 65-82.
328. Wichner, Ernest: „*die nachwelt winkt aus dem zug*“. In: *Süddeutsche Zeitung*, 10.10.1990.
329. Wilpert, Gero von (Hg.): *Sachwörterbuch der Literatur*. 8. Aufl. Stuttgart: Kröner 2001.
330. Wittgenstein, Ludwig: *Tractatus logico-philosophicus*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1995.
331. Wittstock, Uwe: *Roman oder Leben. Postmoderne in der deutschen Literatur*. Reclam, Leipzig 1994.
332. Wittstock, Uwe: *Verbeugung vor der deutschen Sprache*. In: *Die Welt*, 10.10.2009.
333. Wolf, Matt: *A Year of the Hamlets. Three European directors plumb the tragedy's limitless possibilities*. In: *Theatre Communications Group*. Im Internet unter: <http://www.tcg.org/publications/at/2001/hamlets.cfm>. [Zugriff: 11.02.2011.]
334. Wolfram von Eschenbach: *Parzival. Mittelhochdeutscher Text nach der 6. Ausgabe von Karl Lachmann*. 2. Aufl. Berlin: de Gruyter 2003.
335. Wunderlich, Werner: *Ekel als Lebensgeschenk*. In: *Neue Zürcher Zeitung*, 04.07.2000.
336. Zick, Andreas: *Die Konflikttheorie der Theorie sozialer Identität*. In: Bonacker, Thorsten (Hg.): *Sozialwissenschaftliche Konflikttheorien: eine Einführung*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften 2005, S. 409-426.
337. Zschocke, Martina: *Mobilität in der Postmoderne: Psychische Komponenten von Reisen und Leben im Ausland*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2005.