

Maria Trappen

Diskrete Präsenz

Zur Rezeption der
Deutschschweizer Literatur
in Rumänien

Peter Lang

Die Rezeption literarischer Werke jenseits der Grenzen des Sprachraums und des geopolitischen Raums, in denen sie entstanden sind, wird von einer Vielzahl literarischer und außerliterarischer Faktoren sowie von der Tätigkeit spezifischer Vermittlungsinstanzen beeinflusst. Die vorliegende Arbeit untersucht die Rezeption der Deutschschweizer Literatur nach 1945 in Rumänien und beleuchtet deren kulturpolitischen und ökonomischen Hintergrund. Sie verfolgt dabei die Kontraste zwischen der Zeitspanne 1945–1989 und der Zeit von der Wende bis zur Gegenwart sowie die sich ändernden Auswahlkriterien in der Vermittlung der ausländischen beziehungsweise der Deutschschweizer Literatur. Die Tätigkeit einiger ausgewählter Vermittler (Verlage, Redakteure, Übersetzer, Literaturwissenschaftler) erfolgt aus einer literatursoziologischen Perspektive; in den Vordergrund rücken der Verwendungszusammenhang des Textes und Aspekte der literarischen Distribution. Die Rezeptionsschicksale einzelner Werke werden in Fallstudien nachgezeichnet, welche die Tragweite und Wirkungsweise literarischer und außerliterarischer Faktoren veranschaulichen.

Maria Trappen hat in Hermannstadt (Rumänien), Leipzig und Zürich Germanistik und Fremdsprachendidaktik studiert. Sie ist Dozentin an der Lucian-Blaga-Universität Hermannstadt und freie Mitarbeiterin des Goethe-Instituts.

Diskrete Präsenz

Texte und Studien zur Literatur der deutschen Schweiz

Band 12

Herausgegeben von
Jürg Niederhauser



PETER LANG

Bern • Berlin • Bruxelles • Frankfurt am Main • New York • Oxford • Wien

Maria Trappen

Diskrete Präsenz

Zur Rezeption der
Deutschschweizer Literatur
in Rumänien



PETER LANG

Bern • Berlin • Bruxelles • Frankfurt am Main • New York • Oxford • Wien

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Gefördert von der Charlotte Kerr Dürrenmatt-Stiftung.

ISBN 978-3-0343-1242-4 br. ISBN 978-3-0351-0460-8 eBook
ISSN 0176-7526

© Peter Lang AG, Internationaler Verlag der Wissenschaften, Bern 2012
Hochfeldstrasse 32, CH-3012 Bern, Schweiz
info@peterlang.com, www.peterlang.com

Alle Rechte vorbehalten.

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt.
Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes
ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt
insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen
und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Printed in Switzerland

Inhalt

Kapitel 1

Einleitung.....	7
1.1 Zielsetzung	9
1.2 Methodische Vorgehensweise und Terminologie	13
1.3 Theoretische Überlegungen	18
1.4 Vorarbeiten	48
1.5 Quellen	61

Kapitel 2

Sprachliche Besonderheiten der Rezeption in Rumänien	65
2.1 Der deutschsprachige Kulturraum Rumäniens und seine Institutionen	69
2.2 Der ungarischsprachige Kulturraum Rumäniens und seine Institutionen	74
2.3 Das jüdische Umfeld und das jiddische Theater	76
2.4 Relevanz der sprachlich definierten Kulturräume für die Rezeption der Deutschschweizer Literatur in Rumänien	79

Kapitel 3

Die Rezeption der zeitgenössischen Deutschschweizer Literatur vor dem Hintergrund der rumänischen Kulturpolitik ..	81
3.1 Umbruch nach dem Krieg: 1945 bis 1947	87
3.2 Einführung und Durchsetzung des sozialistischen Realismus: 1948 bis 1953	90
3.3 Unbeständiges Wetter: 1953 bis 1960	101
3.4 Vorsichtige Öffnung: 1960 bis 1965	112
3.5 Relative Liberalisierung unter Ceaușescu: 1965 bis 1971	147
3.6 Nach der »Kulturrevolution«: die 1970er Jahre	183
3.7 Das finstere Jahrzehnt: die 1980er Jahre	211
3.8 Schlussfolgerungen	242

Kapitel 4

Die Rezeption der zeitgenössischen Deutschschweizer

Literatur in Rumänien nach der Wende	245
4.1 Veränderte Bedingungen der Buch- und Theaterproduktion . . .	247
4.2 Periodisierung	252
4.3 Bestandsaufnahme 1989 bis 1998.	253
4.4 Bestandsaufnahme 1999 bis 2007	259
4.5 Bestandsaufnahme 2008 bis 2011	264
4.6 Biographische und literarische Interkulturalität.	268
4.7 Transnationale Literatur.	274
4.8 Schweizer Dramatik auf den rumänischen Bühnen nach 1989 . .	314
4.9 Die Vermittler	344
4.10 Schlussfolgerungen	367

Kapitel 5

Fallbeispiel Friedrich Dürrenmatt	369
5.1 Dürrenmatt-Rezeption in den ehemaligen europäischen Ostblockstaaten im Vergleich	371
5.2 Dürrenmatts Werk als Gegenstand wissenschaftlicher Untersuchungen	384
Anhang	407
Bibliographie	425

Kapitel 1

Einleitung

1.1 Zielsetzung

Die Überlegung, dass Dürrenmatts dramatisches Werk aufgrund der spezifischen politischen und kulturpolitischen Bedingungen in den sozialistischen Ländern ein anderes Rezeptionsschicksal haben *müsste* als in den westlichen Ländern Europas oder in den Vereinigten Staaten, hat den Arche-Verlag Mitte der sechziger Jahre dazu veranlasst, eine Dokumentation der Rezeption von Dürrenmatts Theaterstücken in den damaligen Ostblockstaaten in Auftrag zu geben.

Ein ähnliches Erkenntnisinteresse ließ mich die Frage stellen, in welchem Umfang und in welcher Weise die Schweizer Gegenwartsliteratur im sozialistischen Rumänien rezipiert wurde. Zwangsläufig ergab sich daraus die Frage, ob die politische Wende von 1989 in Rumänien auch eine Wende in der Rezeption der Schweizer Gegenwartsliteratur erkennen lasse. Der Reiz der Fragestellung dieser Arbeit besteht in der präsupponierten Diskrepanz zwischen den rezipientenexternen Prädispositionen im deutschsprachigen Raum gegenüber jenen eines Lesers östlich des »Eisernen Vorhangs« und in der Erkenntnis, dass internationale Rezeption zusätzliche »Stationen der Textverarbeitung«¹ impliziert.

Angesichts der geringen kulturellen Kohäsion der vier Literaturen der Schweiz betrachte ich es als sinnvoll, die Untersuchung auf eine von ihnen – die deutschsprachige – zu begrenzen. Die Materialfülle erforderte eine Eingrenzung und Gewichtung auch innerhalb des Rezeptionsraumes Rumänien: Im Fokus stehen die rumänischsprachigen Rezeptionsdokumente.²

Die Ziele der vorliegenden Arbeit sind:

- eine Übersicht zu bieten über die Werke deutschsprachiger Schweizer Gegenwartsauf Autoren, die in Rumänien rezipiert wurden, und über die textualisierten³ Reaktionen auf diese literarischen Werke;

1 Grimm, Gunter. *Rezeptionsgeschichte*. Grundlegung einer Theorie. München 1977. S. 154.

2 Siehe dazu Kapitel 2 (Sprachliche Besonderheiten der Rezeption in Rumänien).

3 Mit »textualisierter Reaktion« sind nicht nur Kritiken und wissenschaftliche Aufsätze gemeint, sondern aufgrund eines erweiterten Textbegriffs auch Theateraufführungen.

- Überlegungen zu den ästhetischen und außerliterarischen Faktoren anzustellen, die zur Rezeption beziehungsweise zur Nicht-Rezeption bestimmter Werke geführt haben. In diesem Zusammenhang erscheint es notwendig,
- den kulturpolitischen Hintergrund der Rezeption in den Jahren 1945–1989 zu beleuchten sowie
- die einschlägigen institutionalisierten und institutionsfreien Vermittler vorzustellen und
- die Rezeptionsgeschichte einzelner Werke in »Fallstudien« nachzuzeichnen.

Ferner wird in einem separaten Kapitel die Rezeption des literarischen Werks von Dürrenmatt als dem meistrezipierten Schweizer Autor dargestellt. Zwei Fragen leiten hierbei die Untersuchung: Wie intensiv war seine Rezeption in Rumänien im Vergleich mit den anderen Ländern des »Ostblocks«? Welche Aspekte seines Werks bilden den Gegenstand literaturwissenschaftlicher Abhandlungen?

Das Ziel, eine *Übersicht* über die rezipierten Werke und ihre Konkretisationen⁴ zu bieten, zwingt durch die Materialfülle zu dem Verzicht auf die Darstellung einer eigenen »adäquaten Konkretisation« der besprochenen Texte. Mein Interesse liegt also nicht in der Auffindung der adäquaten Konkretisation mithilfe des Vergleichs unterschiedlicher historischer Konkretisationen und auch nicht in der Überprüfung der Adäquatheit einer bestimmten historischen Konkretisation aufgrund der Konvergenz mit meiner eigenen.

Folgende Fragen haben die Sammlung des Materials strukturiert und die Richtung der Untersuchung angegeben:

Was wurde übersetzt, publiziert, gespielt und ausgestrahlt, d. h. welche Werke der zeitgenössischen deutschschweizerischen Literatur wurden dem rumänischen Publikum zur Rezeption angeboten?

Ab wann drangen Werke der zeitgenössischen deutschschweizerischen Literatur nach Rumänien? Wann erfolgte die Rezeption intensiver? Gab es Intensivphasen und Flauten der Rezeption und sind die jeweiligen (literarischen oder außerliterarischen) Gründe auszumachen?

4 Zum Terminus »Konkretisation« siehe Ingarden, Roman. *Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks*. Tübingen 1968. »Das literarische Kunstwerk [...] ist seinen Konkretisationen gegenüberzustellen, welche bei den einzelnen Lesungen des Werkes [...] entstehen.« (S. 12)

Das führt zur nächsten Frage:

Warum wurden gerade diese Werke vermittelt und andere nicht? Gab es literarische Institutionen (Verlage, Stiftungen, Schriftstellervereine usw.) oder in der Literaturvermittlung tätige Personen (Übersetzer, Literaturkritiker, Redakteure, Verlagsleiter usw.), die die Verbreitung des Werkes bestimmter Autoren besonders gefördert haben?

Wie wurden die Werke rezipiert? Welche Konkretisationen erfuhren sie? Gab es neben der passiven und der reproduzierenden auch eine produktive Rezeption? Wie wurden die Texte ins Rumänische übersetzt? Wie wurden die Theaterstücke inszeniert? Inwiefern unterscheiden sich die Regiekonzepte der rumänischen Regisseure von jenen im deutschsprachigen Raum?

Ein weiteres Ziel der vorliegenden Untersuchung, das über sie hinausweist, ist es, eine Vorarbeit zu leisten für umfassendere Untersuchungen zur Rezeption des Werkes Friedrich Dürrenmatts im Ausland, zu denen das *Centre Dürrenmatt* in Neuchâtel in den letzten Jahren wiederholt Impulse gab, und zur Rezeption der deutschsprachigen Literatur in Rumänien, zu der es immer wieder Ansätze gab.

Die Zielgruppe dieser Arbeit sind Fachleute aus dem Bereich der Germanistik und der Vergleichenden Literaturwissenschaft. Eine zweite Zielgruppe sind Philologiestudenten in Rumänien und in der Schweiz, die Interesse für die literarischen Kontakte zwischen den beiden Ländern mitbringen. Da beide Kulturkreise anvisiert sind, enthalten die Fußnoten in manchen Fällen Erklärungen, die nur für die Leser eines der beiden nützlich sind.⁵

Die Verfasserin versucht, durch möglichst viele konkrete Beispiele die Arbeit auch einer interessierten Leserschaft zu öffnen, die sich nicht beruflich mit Literatur beschäftigt; etwa dem rumänischen Lesepublikum aus der Zeit vor 1989, das selbst – sei es passiv, reproduzierend oder kreativ – zur Rezeption der Schweizer Literatur in jener Zeit beigetragen hat.

Die für diese Kategorie der Leser überflüssigen Erklärungen zur rumänischen Kulturpolitik und zur institutionellen Zensur haben den-

5 Die Anmerkungen zu den Staatsgrenzen Rumäniens, die sich im 20. Jahrhundert mehrmals verändert haben, und jene über die ethnischen Minderheiten in Rumänien sind z. B. nur für den Schweizer Leser gedacht, während die Anmerkung zur »Mirageaffäre« den rumänischen Lesern das Googlen ersparen will.

noch eine Existenzberechtigung, weil sich die Untersuchung vor allem an die Nachgeborenen richtet. Für diese dürften die Strukturen des literarischen Feldes Rumänien vor 1989 relativ wenig bekannt und ein Einblick in ihre Funktionsweise – warum nicht anhand der Rezeption Schweizer Literatur? – durchaus spannend sein. Vielleicht ähnlich spannend, wie er es für die Verfasserin war.

1.2 Methodische Vorgehensweise und Terminologie

Die vorliegende Studie geht von einem Materialkorpus aus, das sich als die Gesamtheit der Texte zeitgenössischer deutschschweizerischer Autoren, die in Rumänien rezipiert wurden, definieren lässt. Sie versucht, deren Rezeption und Wirkung in Rumänien durch Heranziehung von Sekundär- und Tertiärzeugnissen nachzuzeichnen.

Die Zusammenstellung einer Übersicht über die rezipierten Werke und ihre textualisierten Konkretisationen erfordert eine möglichst erschöpfende Sammlung einschlägiger Rezeptionsdokumente und zusätzlicher Informationen über die einzelnen Rezeptionsakte. Bereits während dieser positivistischen Etappe der Untersuchung mussten angesichts der Materialfülle Kriterien für die Selektion und Ordnung des Materials erarbeitet werden. Dazu gehört die Entscheidung, die erschöpfende Nennung der rezipierten Primärtexte eines Autors auf die Fallstudien (genauer: Friedrich Dürrenmatt, Aglaja Veteranyi, Urs Widmer) zu beschränken. Bei den anderen Autoren wurde der Anspruch auf Vollständigkeit zugunsten einer systematischen Auswahl aufgegeben, die auch auf Tertiärzeugnisse⁶ konsequent angewandt wurde. Die Selektion erfolgte aufgrund des leserzahlbedingten Verbreitungsgrades der Publikation, in der ein literarischer Text, eine Buchrezension, eine Theaterchronik usw. erschienen waren. Dieses Kriterium wird an einigen Stellen bei der Behandlung einzelner Werke in Fallstudien (z. B. *Die verschluckte Musik*, *Top Dogs*) außer Kraft gesetzt, wenn Beiträge aus Publikationen mit geringer Verbreitung eine entscheidende Neuigkeit gegenüber dem übrigen Material enthalten.

Durch die Überlegungen zu den außerliterarischen Faktoren der Rezeption und den Bezug auf den kulturpolitischen Hintergrund erhält die Untersuchung ideologiekritische Momente. Ein Beispiel dafür ist

6 Dieser Terminus wird hier entsprechend der von Gunter Grimm erarbeiteten Typologie verwendet. Zu den Tertiärzeugnissen zählen Interpretationen, Rezensionen, Buchbesprechungen, wissenschaftliche Abhandlungen, Literaturgeschichten, Gutachten, Empfehlungen u. a. Dazu siehe: Grimm, *Rezeptionsgeschichte*, S. 112 ff.

der Versuch, in den Tertiärzeugnissen der kommunistischen Zeit ideologisch determinierte Urteile zu isolieren. Ich bin mir der Problematik dieses Unterfangens bewusst: Die Prämisse, dass ein Literaturkritiker im kommunistischen Rumänien unter dem Druck der Zensur zu seiner Interpretation des Textes einen ideologiekonformen Obolus-Teil dazuschreibt, um publizieren zu dürfen, ist eine unzulässige Vereinfachung. Es wird ja nicht zu einem ideologiefreien Teil ein ideologiekonformer Teil addiert, sondern wir haben es mit der Überlappung zweier Ideologien zu tun: der persönlichen, des Rezensenten und der vorgeschriebenen kommunistischen Ideologie, der im literarischen Bereich die Doktrin des sozialistischen Realismus entspricht. Inwiefern die beiden Ideologien auseinanderklaffen und welche Urteile welcher Ideologie zuzuschreiben sind, ist schwer feststellbar und noch schwerer überprüfbar. Zumal der Rezeptionsanalytiker als Maßstab und Bezug seine eigene (reflektierte oder unreflektierte) Ideologie hineinträgt.

Die Feststellung, dass sich ein großer Teil der Rezeptionszeugnisse um bestimmte institutionalisierte und institutionsfreie Vermittler gruppiert, hat die Verquickung der objektorientierten Untersuchung mit subjektorientierten Exkursen nahegelegt. Die Darstellung der Tätigkeit einiger ausgewählter Vermittler (Verlage, Redakteure, Übersetzer, Literaturwissenschaftler) erfolgt aus einer literatursoziologischen Perspektive; in den Vordergrund rücken der Verwendungszusammenhang des Textes und Aspekte der literarischen Distribution sowie die soziale Bezogenheit der Vermittler. Wichtige theoretische Impulse für die Analyse der Rolle der Literaturmittler fanden sich in Bourdieus Theorie des literarischen Feldes⁷ und vor allem in seinen Überlegungen zu den Beziehungen zwischen dem ökonomischen, sozialen und kulturellen Kapital.

Eine methodologische Voraussetzung für gültige Aussagen über die Rezeption eines Textes ist die Isolierung homogener Rezipientengruppen, da andernfalls die Analyse »ständig unnötigen Falsifikationen infolge divergierender Prädispositionen ausgesetzt«⁸ ist. Daher werden pauschale Formulierungen wie »die rumänischen Leser« oder »das rumänische Lesepublikum« hier vor allem dann gebraucht, wenn es

7 S. Bourdieu, Pierre. *Die Regeln der Kunst*. Genese und Struktur des literarischen Feldes. Frankfurt 1999 und Bourdieu, Pierre. *Die verborgenen Mechanismen der Macht*. Hamburg 1992.

8 Grimm, *Rezeptionsgeschichte*, S. 99.

um die Zugänglichkeit der Primärtexte geht (z. B. ist ein Roman durch Übersetzung dem »rumänischen Lesepublikum« zugänglich geworden), während in der Analyse hauptsächlich der Kreis der Berufsleser anvisiert wird und innerhalb dieses Kreises auch kleinere Gruppen, wie jene der im akademischen Bereich tätigen Literaturwissenschaftler, eingegrenzt werden.

Die Darstellung der Rezeption in den erwähnten Kreisen sagt nur mittelbar etwas aus über die Rezeption durch den Durchschnittsleser oder die Leserschaft als Ganzes. Ich verzichte bewusst darauf, Aussagen über den Durchschnittsleser als Durchschnittsverbraucher von Literatur oder über die gesichtslose und zu heterogene Leserschaft zu machen, und nehme auch keine Konstruktionen wie Riffaterres hypothetische Gestalt des »Archilesers« zu Hilfe, um die Reaktionen einer Mehrzahl empirischer Leser auf einen gemeinsamen Nenner zu bringen, sondern konzentriere mich auf die textualisierten Konkretisierungen der Texte durch einzelne reale (professionelle) Leser (Literaturkritiker, Literaturwissenschaftler, Übersetzer, Regisseure, Schauspieler, Lehrer, Studenten, Schüler). Dabei ist zu bedenken, dass der Literaturkritik in der internationalen Rezeption eine größere rezeptionslenkende (und rezeptionsmanipulierende) Rolle zukommt und dass die Rezeptionslenkung durch den Transformationsprozess Übersetzung erheblich sein kann. Die kulturelle Sozialisation durch den Schulunterricht entscheidet andererseits über die ästhetischen Dispositionen des Lesepublikums späterer Jahrzehnte. Daher sind, ausgehend von den oben genannten Leserkreisen, mittelbare Rückschlüsse auf die Rezeption durch die Leserschaft möglich.

Aufgrund der Erkenntnis, dass viele Übersetzungen und Veröffentlichungen letztlich auf persönliche Kontakte zwischen Schriftstellern und Übersetzern zurückzuführen sind, wird diesem außerliterarischen Rezeptionsfaktor eine besondere Aufmerksamkeit gewidmet. Ich setze Tagebuchaufzeichnungen, Berichte, Widmungen ein, um die kollegialen und freundschaftlichen Beziehungen zwischen Schweizer und rumänischen Literaten zu dokumentieren, sofern diese für die Rezeption der Schweizer Literatur hierzulande relevant sind. Zu diesem Zweck werden gelegentlich auch Anekdoten berichtet.

Die verwendete Terminologie basiert auf der grundlegenden Arbeit *Rezeptionsgeschichte* von Gunter Grimm aus dem Jahr 1977. Die Vorteile

des theoretischen Teils dieser älteren Arbeit liegen in seiner synthetisierenden Darstellung und dem Bestreben, eine terminologische Klärung zu bieten für die Rezeptionsforschung, die an der Schnittstelle von Literaturwissenschaft, Soziologie, Kommunikationswissenschaft und Psychologie angesiedelt ist und bei der Terminologie all dieser Wissenschaften Anleihen macht.

Durch die Einteilung des rumänischen Lesepublikums in sprachlich definierte Segmente – rumänischsprachiger, deutschsprachiger, ungarischsprachiger und jiddischer Kulturraum – habe ich versucht, dem Umstand Rechnung zu tragen, dass es in Rumänien mehrere sprachliche Gemeinschaften gibt, innerhalb derer sich literarische Produktions- und Rezeptionsprozesse abspielen, und dass bei der Rezeption in jeder der erwähnten Sprachen die außerliterarischen Faktoren anders gewichtet sind. Die vier »Kulturräume«, die für die vorliegende Arbeit relevant sind, haben unterschiedliche Eigenständigkeit und unterschiedlich durchlässige Grenzen. Die Alternative »literarisches Feld«⁹ wurde vermieden, da dieser Terminus durch Bourdieus literatursoziologische Theorie eine festgelegte Bedeutung erhalten hat und die Spannung zwischen dem literarischen Feld der literarischen Massenproduktion und dem literarischen Feld der beschränkten Produktion impliziert. Bourdieus literarisches Feld ist sprachlich einheitlich; die Möglichkeit einer Überlagerung von sprachlich differenten literarischen Feldern in demselben geopolitischen Raum wird meines Wissens bei Bourdieu nicht angesprochen.

Deshalb wird in der vorliegenden Arbeit »Kulturraum« oder »Sprachraum« verwendet, wenn es um die unterschiedlichen Sprachen der Rezeption in Rumänien geht, während die von Bourdieu im Zusammenhang mit der Theorie des literarischen Feldes geprägten Begriffe vor allem in der Untersuchung der Literaturvermittler Verwendung finden.

Die Übersetzung der Zitate aus anderen Sprachen als der deutschen, englischen und französischen ist in eckigen Klammern hinter dem jeweiligen Zitat zu finden, sofern ganze Sätze zitiert werden. Bei Zitaten, die keinen syntaktisch vollständigen Satz enthalten, wird die Übersetzung der Verfasserin direkt in den Satz integriert und das Original-Zitat in der Fußnote zusammen mit der Quelle angegeben. Die rumänischen

9 Vgl. Bican, Bianca. *Die Rezeption Paul Celans in Rumänien*. Köln u. a. 2005. (= *Studia Transylvanica*, Bd. 33).

und deutschsprachigen Zitate aus der Zeit vor der jeweiligen Orthographiereform werden in der alten Schreibweise belassen. Desgleichen wird in den Zitaten aus Schweizer Periodika und Archivadokumenten die Schreibung mit »ss« statt »ß« übernommen.

Die Quellen werden in jedem Kapitel bei der ersten Nennung mit allen bibliographischen Angaben vorgestellt, ab der zweiten Nennung werden sie in einer Kurzform angegeben, aufgrund derer sie in der Bibliographieliste leicht identifizierbar sind. Um die Fußnoten nicht zu überladen und den Überblick zu erleichtern, habe ich die Informationen zu den Theaterinszenierungen an professionellen Bühnen im Anhang I untergebracht. Im Falle der Gastspiele und der Aufführungen durch Laiengruppen oder Schauspielstudenten findet man die Angaben zu Premiere, Regie, Bühnenbild und Hauptdarsteller in den Fußnoten. Bei Ortschaften, die einen geläufigen deutschen Namen haben, wird dieser verwendet. Der jeweilige rumänische Ortschaftsname wird bei der ersten Nennung erwähnt.

1.3 Theoretische Überlegungen

»Die Rezeptionsästhetik blieb ein historisch begrenztes Phänomen der 1970er Jahre, das zwar einige neue interpretatorische Fragestellungen entworfen hat, aber zur R[ezeptions]forschung quasi nur ex negativo, durch seine offensichtlichen Defizite, anregte«,¹⁰ liest man in einem Literaturlexikon, dreißig Jahre nach der berühmten Antrittsvorlesung von Hans Robert Jauß an der Universität Konstanz. Blättert man jedoch in einschlägigen Arbeiten des dritten Jahrtausends aus dem deutschsprachigen Raum, so merkt man, dass es für Literaturwissenschaftler fast unmöglich ist, das Wort »Rezeption« zu schreiben, ohne auch die Konstanzer Schule zu erwähnen und sich dazu zu positionieren. Faktum ist, dass die Theorien von Hans Robert Jauß und Wolfgang Iser das Forschungsinteresse auf den Leser gelenkt und dadurch eine Neuorientierung in der germanistischen Literaturwissenschaft ausgelöst haben, welche die Produktionsästhetik und Darstellungsästhetik, auf deren Grund Literatur interpretiert wurde, nun um die Dimension ihrer Rezeption und Wirkung erweitern.¹¹

Die Überblicksdarstellungen der wissenschaftlichen Diskussion im Bereich der Rezeptionsforschung, die zu unterschiedlichen Zeitpunkten geleistet wurden,¹² lassen erkennen, dass die Rezeptionsforschung noch über keine abgerundete und methodisch praktikable Theorie verfügt, sondern verschiedene Ansätze vereint, die einander ergänzen oder rela-

10 Wünsch, Marianne. *Rezeption*. In: Brunner, Horst; Moritz, Rainer (Hg.) *Literaturwissenschaftliches Lexikon*. Grundbegriffe der Germanistik. Berlin 1997. S. 287–290, hier S. 289.

11 Diese Dimension gehört nach Jauß »unabdingbar zu ihrem ästhetischen Charakter wie auch zu ihrer gesellschaftlichen Funktion«. Jauß, Hans Robert. *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft*. In: Ders. *Literaturgeschichte als Provokation*. Frankfurt am Main 1979. S. 144–207, hier S. 168.

12 Eine Bilanz der rezeptions- und wirkungsästhetischen Diskussion findet man u. a. in folgenden Überblickswerken: Warning, Rainer (Hg.). *Rezeptionsästhetik*. Theorie und Praxis. München 1975. Grimm, Gunter. *Rezeptionsgeschichte*. Grundlegung einer Theorie. Mit Analysen und Bibliographie. München 1977. Link, Hannelore. *Rezeptionsforschung*. Eine Einführung in Methoden und Probleme. Stuttgart u. a. 1980. Reese, Walter. *Literarische Rezeption*. Stuttgart 1980.

tivieren, und dass sie Termini einsetzt, deren Bedeutungen durch wiederholte Wandlung unscharf wurden. Diese Unschärfe zeigt sich bereits in der Bedeutung des zentralen Terminus »Rezeption« und in seiner Abgrenzung gegenüber der Wirkung oder der Interpretation. Operativen Wert für die vorliegende Untersuchung hat die Unterscheidung von drei Rezipientenschichten, denen die passive, die reproduzierende und die produktive Rezeption entsprechen.¹³

Da sich bei der Rezeption von Schweizer Literatur in Rumänien die kommunikative Differenz nicht aus der zeitlichen Distanz zwischen dem Werk und dem Leser, sondern aus der geographischen Distanz ergibt, ist es zweitens nötig, nach den Besonderheiten der Rezeption von *fremdkultureller* Literatur zu fragen. Dabei sei vorausgeschickt, dass es noch keine Theorie der Rezeption fremdkultureller Texte gibt und einzelne Aspekte bisher vor allem aus der Perspektive der Literaturdidaktik und weniger aus der Perspektive der Literaturwissenschaft betrachtet wurden.

Bei der Behandlung der Vermittlung und Distribution von (fremdkultureller) Literatur wird in der vorliegenden Arbeit die Existenz eines »literarischen Feldes« im Sinne Pierre Bourdieus vorausgesetzt, in dem das Buch Träger von »kulturellem« und »symbolischem«, aber auch von »ökonomischem Kapital« sein kann, wobei diese Arten von Kapital vielfältige Beziehungen zueinander eingehen. In diesem Spannungsfeld der verschiedenen Arten von Kapital stehen die literarischen (Vermittlungs-)Instanzen, die Konversionen zwischen den Kapitalformen vornehmen können.¹⁴ Deshalb wird im dritten Unterkapitel Pierre Bourdieus Begriff des »Kapitals« erörtert und einige Aspekte seiner Theorie des literarischen Feldes referiert, wobei auch die Frage nach der Anwendbarkeit dieses soziologischen Modells auf die literarische Produktion, Distribution und Rezeption in Rumänien *vor* 1989 gestellt wird.

13 Siehe Link, *Rezeptionsforschung*, S. 85–93. Links Einteilung ergänzt die zweiteilige Kategorisierung von Otfried Ehrismann, der zwischen *passiver* und *produktiver* Rezeption unterscheidet, um die Kategorie der *reproduzierenden* Rezeption, zu der u. a. literaturwissenschaftliche und literaturkritische Texte zählen.

14 Vgl. Bourdieu, Pierre. *Die Regeln der Kunst*. Struktur und Genese des literarischen Feldes. Frankfurt am Main 1999, und Ders. *Ökonomisches, kulturelles und soziales Kapital*. In: *Die verborgenen Mechanismen der Macht*. Hamburg 1992, S. 49–75, zitiert nach Baumgart, Franzjörg (Hg.). *Theorien der Sozialisation*. Bad Heilbrunn 1997. S. 217–231.

Die Vermittlung fremdsprachiger Literatur erfordert eine zusätzliche Vermittlungsinstanz, nämlich den Übersetzer. Ihm gilt der vierte Punkt des Kapitels, in dem seine Rolle als Entscheidungsträger beleuchtet und nach den Besonderheiten der literarischen Übersetzung gegenüber der Übersetzung nichtliterarischer Texte gefragt wird. Abschließend werden die sprachlichen Besonderheiten der Rezeption in Rumänien untersucht.

1.3.1 Rezeption und Wirkung

Hans Robert Jauß nimmt eine saubere theoretische Trennung von Wirkung und Rezeption vor, indem er Wirkung als vom Text und Rezeption als vom Adressaten bedingt betrachtet.¹⁵ Es gibt allerdings Stimmen, die die Schlüssigkeit und den operativen Wert dieser Unterscheidung bezweifeln oder eine anders definierte Abgrenzung der beiden Begriffe vorschlagen.¹⁶

In der marxistisch orientierten Literaturwissenschaft wurden Rezeption und Wirkung als »Momente eines dialektischen Prozesses« betrachtet.¹⁷ Bei Dietmar Goltschnigg sind sie zwei aufeinanderfolgende Phasen der Interaktion zwischen Text und Leser, wobei er die Wirkung auf die Sphäre der Literaturproduktion begrenzt, als den Einfluss eines Werkes auf ein anderes.¹⁸ Auch Hermann Kinder und Heinz-Dieter Weber sehen in ihrem handlungstheoretisch orientierten Ansatz Rezeption und Wirkung in einer Sukzession: Die Rezeption als sinnorientiertes Handeln sei Voraussetzung für das kausale Folgeverhältnis, das als Wirkung bezeichnet wird.¹⁹ Fraglich bleibt, ob in der Rezeptionsanalyse die klare Trennung von Rezeption und Wirkung – nach einem der vorgeschlagenen Modelle – geleistet werden kann.

15 Jauß, Hans Robert. *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*. Frankfurt am Main 1991. (= Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft 955). S. 738 ff.

16 Für eine detaillierte Übersicht über die verschiedenen Auffassungen der beiden Termini siehe Grimm, *Rezeptionsgeschichte*, vor allem S. 10–28.

17 Grundlegend zur marxistisch orientierten Theorie literarischer Rezeption: Naumann, Manfred, u. a. *Gesellschaft – Literatur – Lesen*. Literaturrezeption in theoretischer Sicht. Berlin 1975.

18 Wodurch die Wirkungsforschung bedeutungsgleich mit Einflussforschung wäre.

19 Grimm, *Rezeptionsgeschichte*, S. 26.

Wie Gunter Grimms Darstellung zu entnehmen ist, beschreibt die ältere Wirkungsgeschichte die Wirkung, die von einem literarischen Werk in der Diachronie ausgegangen ist, wobei sie das Kunstwerk als unveränderliche Substanz voraussetzt. Meistens verbindet sie die Frage nach der Wirkung mit der Frage nach dem Wert eines literarischen Textes: je intensiver und dauerhafter die Wirkung, umso wertvoller der literarische Text. Wenn die Wirkung sich in der Produktion späterer literarischer Texte äußert, wird Wirkungsgeschichte als Einfluss- und Motivgeschichte betrieben.

Demgegenüber nimmt die neuere Wirkungsgeschichte anstelle des Textes den Leser als Bezugsgröße und sieht ihn als Handelnden an. Sie beschäftigt sich laut Grimm mit »der Analyse der Wirkung einer Rezeption in einer historisch messbaren Zeitspanne. Statt des Textes und seines Einflusses stünde im Zentrum der Darstellung der Rezipient und seine Verhaltensweise.« Dabei räumt Grimm ein, dass die Analyse von Rezeptionsergebnissen, die sich im sozialen Handeln manifestieren, »nicht zur Aufgabe eines Rezeptionsanalytikers gehören«,²⁰ weil dessen Arbeit die schriftliche Dokumentation als Basis habe.

Die Rezeptionsgeschichte trägt der Erkenntnis Rechnung, dass die Aneignung eines Werkes der Vergangenheit durch gegenwärtige Leser geprägt ist von dessen Aneignung in der Epoche seiner Entstehung und in der Zeit bis zur Gegenwart. Sie untersucht die Konkretisierungen der literarischen Werke im Zusammenhang mit den intellektuellen und ästhetischen Dispositionen der rezipierenden Subjekte in verschiedenen Epochen.

Im Fokus der vorliegenden Untersuchung stehen jene rezipierenden Subjekte, die zugleich im Vermittlungsprozess der Schweizer Gegenwartsliteratur involviert sind, sowie deren textualisierte Konkretisierungen einzelner Werke. Durch die hauptsächliche Subjektperspektivierung²¹ ist die Untersuchung somit der Rezeptionsgeschichte

²⁰ Grimm, *Rezeptionsgeschichte*, S. 31.

²¹ Nach der Typologie wirkungsgeschichtlicher und rezeptionsgeschichtlicher Untersuchungen in Grimm, *Rezeptionsgeschichte*, S. 117 ff., wäre die vorliegende Untersuchung »subjektperspektivisch« und »objektorientiert«. Grimm unterscheidet sowohl innerhalb der älteren Wirkungsgeschichte, die objektperspektivisch ausgerichtet ist, als auch in der subjektperspektivischen Rezeptionsgeschichte zwischen subjektorientierten und objektorientierten Untersuchungen.

zuzuordnen, auch wenn gelegentlich die Perspektive auf das Objekt hin ausgerichtet wird und die Arbeit dadurch wirkungsgeschichtliche Akzente bekommt. Der spezielle Fall der Wirkung eines Textes auf einen anderen Künstler wird hier unter dem Begriff »produktive Rezeption« abgehandelt.

1.3.2 Ebenen der Rezeption

Durch Textualisierung machen Rezipienten ihre Aktualisierung eines literarischen Textes auch Dritten zugänglich; dabei kommen nur selektierte Aspekte zum Tragen, meist solche, die der Intention, mit der die Textualisierung erfolgt, dienlich sind. Andere Aspekte wiederum, die als zu privat oder als banal empfunden werden oder diesem Ziel nicht entsprechen, werden weggelassen. Der Anlass der Konkretisation kann privater Natur sein (Lesetagebuch, Briefwechsel zu literarischen Themen), er kann aber auch die Vermittlung ebendieses Textes oder aber die Schaffung eines neuen künstlerischen Werkes sein.

Es wird daher zwischen mehreren Ebenen oder Schichten der Rezeption unterschieden, ausgehend von den Differenzierungskriterien:

- ob ein sekundärer Rezeptionsgegenstand geschaffen wird und
- ob dieser sekundäre Rezeptionsgegenstand künstlerischer Natur ist.

Die *passive Rezeption*, die sich nicht in einem sekundären Rezeptionsgegenstand niederschlägt und deshalb schwer beschreibbar ist, bildet eigentlich den »Normalfall« der Rezeption. Unter den realen Lesern eines Textes stellen die passiven Leser in der Regel die Mehrheit dar, die »schweigende Mehrheit«, wie Otfried Ehrismann sie nannte.²²

Aussagen über das anonyme Lesepublikum lassen sich aufgrund statistischer Daten der Institutionen der Textherstellung und der literarischen Distribution machen (Druckereien, Verlage, öffentliche Bibliotheken, Buchhandlungen). Eine weitere Möglichkeit, die Rezeption durch das anonyme Publikum zu beschreiben, ist die »Reduktion« von schriftlichen Dokumenten der Rezeption »auf ihren allgemeinen Aussagewert hinsichtlich der literarischen und gesellschaftlichen Verhältnisse

22 Ehrismann, Otfried. *Thesen zur Rezeptionsgeschichtsschreibung*. In: Müller-Seidel, Walter, u. a. (Hg.). *Historizität in Sprach- und Literaturwissenschaft*. Vorträge und Berichte der Stuttgarter Germanistentagung 1972. München 1972. S. 123–131, hier S. 125.

des betreffenden Zeitraums. Die schriftlichen Zeugnisse werden dabei als ›Sprachrohr‹ für unartikulierte Rezeptionen aufgefasst.«²³

Informationen über zeitgenössische Leser können zudem mit den Methoden der empirischen Wirkungsforschung ermittelt werden: Befragungen, Interviews und Testverfahren, wie sie von der Buchmarktforschung und von der literaturpädagogischen Forschung eingesetzt werden. Die Rezeptionsforschung ruft in diesem Fall Rezeptionsdokumente hervor, indem sie die sonst passiven Rezipienten zu einer reproduzierenden Rezeption zwingt. Die Schwachstelle dieser Methoden ist, dass der Fragebogen und die Fragen des Interviewers die Artikulation der Rezeption und – wenn die Fragen vor der Lektüre bekannt sind – die Rezeption selbst lenken. Zweitens ergibt sich auch im Falle dieser von der Rezeptionsforschung hervorgerufenen Dokumente ein Unterschied zwischen der privaten Interpretation und der artikulierten Interpretation.²⁴

Die *reproduzierende Rezeption* erfolgt mit dem Zweck der Vermittlung eines primären Rezeptionsgegenstandes durch die Schaffung eines sekundären Rezeptionsgegenstandes. Dieser kann die Form einer Vorlesung, einer Rezension, eines Lehrbuchtextes, einer Theateraufführung, eines Hörspiels, eines Films usw. haben. Meines Erachtens ist auch die Übersetzung eine Form der reproduzierenden Rezeption, wie im Unterkapitel 1.3.4 (Der Übersetzer als Rezipient und literarische Vermittlungsinstanz Entscheidungsträger) ausgeführt wird.

Bei der Erforschung der reproduzierenden Rezeption ist zu bedenken, dass sie »im Falle historischer Rezeptionsprozesse auf die quasi ›zufällig‹ tradierten Dokumente angewiesen ist und daher Fragen nach dem Rezeptionsverhalten nur in dem Umfang beantworten kann, wie es diese nicht erweiterbare Materialbasis erlaubt.«²⁵ Dieser Umstand macht sich vor allem bei der Untersuchung der Rezeption der dramatischen Literatur bemerkbar, da Theateraufführungen »reine Aktualität«²⁶

23 Link, Hannelore. *Rezeptionsforschung*. Eine Einführung in Methoden und Probleme. Stuttgart u. a. 1980. (Urban-Taschenbücher; Bd. 215, Reihe 80) S. 99.

24 Dazu vgl. Link, *Rezeptionsforschung*, S. 102.

25 Brunner, Horst; Moritz, Rainer (Hg.). *Literaturwissenschaftliches Lexikon*. Grundbegriffe der Germanistik. Berlin 1997. S. 288.

26 Brauneck Manfred. *Theater im 20. Jahrhundert*. Programmschriften, Stilperioden, Reformmodelle. Reinbek bei Hamburg 1991. S. 24. An derselben Stelle: »[Theater] existiert allein in seinem authentischen Vollzug als aktuelle Situation in der Dialektik

und nicht wiederholbar sind. Für den Rezeptionsforscher sind sie daher nicht mehr zugänglich und dem, was sich mithilfe von Fotos, Filmaufnahmen, Theaterkritiken, Programmheften, Interviews mit den beteiligten Regisseuren und Schauspielern zusammentragen lässt, haftet das Zufällige an. Andererseits kann man bei der Untersuchung der Rezeption dramatischer Literatur die Theateraufführung, diesen transitorischen sekundären Rezeptionsgegenstand, nicht ausklammern, da der primäre Rezeptionsgegenstand auf die materielle Umsetzung auf der Bühne angewiesen ist, wenn man den Dramentext als »ein im Hinblick auf seine Inszenierung konzipiertes Artefakt«²⁷ versteht. Die Theateraufführung enthält immer eine Deutung des dramatischen Textes; die Mittlertätigkeit der Regisseure, Schauspieler, Bühnenbildner, deren eigene Konkretisierung des Textes und unter Umständen eigene »Botschaft« in die Inszenierung einfließen, kann zwischen der Struktur und den Deutungsmöglichkeiten eines dramatischen Textes und seiner Inszenierung so gravierende Unterschiede auftreten lassen, dass eine Entsprechung zwischen ihnen kaum noch nachvollziehbar ist.

Hinsichtlich des Transfers literarischer Texte in ein anderes Medium – Theater, Film, Rundfunk, Musik – ist die Grenze zwischen reproduzierender und produktiver Rezeption recht verschwommen. Durch das jedem Medium eigene Strukturierungsverfahren wird zwangsläufig die Unbestimmtheitsstruktur des Textes verändert. Ein Beispiel: Romanfiguren, deren äußerliche Erscheinungen im literarischen Text nicht beschrieben wird, erhalten im Film und auf der Bühne eine Physiognomie und eine Gestalt. Auch in den »originaltreuesten« Bearbeitungen diktiert der Medienwechsel ein Auffüllen mancher vorhandener Leerstellen und das Einfügen neuer Leerstellen (z. B. durch die Schnitttechnik im Medium Film).

Im Kapitel 4.7.1 (Fallstudie: Aglaja Veteranyi) wird von einer Theateradaption des Romans *Warum das Kind in der Polenta kocht* (rum.: *De ce fierbe copilul în mămăligă*) berichtet, für die Ada Milea die Songs komponiert und getextet hat. Dreizehn davon erschienen in einem selbst-

von Spielen und Zuschauen. [...] In seiner auratischen Unmittelbarkeit verweigert sich das Theater der Reproduktion; jede Aufführung ist im prinzipiellen Sinne einmalig.«

27 Höfele, Andreas. *Drama und Theater*. Einige Anmerkungen zur Geschichte und gegenwärtigen Diskussion eines umstrittenen Verhältnisses. In: »Forum modernes Theater«, 1991, Bd. 6, S. 11.

ständigen Album bei *Intercont Music*. Können diese Songs, die einzelne Aspekte des Romans wiedergeben, kommentieren, unterstreichen, parodieren, übertreiben, noch zur reproduzierenden Rezeption gezählt werden? Wohl kaum, obwohl sie Motive und stellenweise auch Wortgefüge des primären Rezeptionsgegenstands enthalten. In diesem Falle ist die Grenze zur produktiven Rezeption überschritten und ein neues Werk geschaffen worden.

Auch im Bereich der Literaturwissenschaft sind Situationen vorstellbar, in denen die Grenzen der reproduzierenden Rezeption überschritten werden. Hannelore Link nennt zwei solcher Situationen: den »Versuch, historisch erfolgte Rezeptionen auch in ihrem jeweiligen gesellschaftlichen Zusammenhang zu verstehen«, und die »Bemühungen um Theoriebildung«.²⁸

Die meisten Dokumente der reproduzierenden Rezeption dürften indes aus dem Bereich der Literaturkritik stammen. Die Literaturkritik übernimmt die Aufgabe der ideellen Vermittlung von Literatur an eine möglichst breite Leserschicht, wobei sie durch Wertung und durch die angebotenen Rezeptionsmuster die Aufnahme und das Verständnis der Werke auch manipuliert. »Im Zentrum stehen Urteil und Wertung einer Kritikerpersönlichkeit, deren Empfindlichkeit, Erfahrung und Autorität einen starken Einfluss auf das Lesepublikum anstrebt und die literarische Entwicklung gleichsam strategisch zu lenken versucht.«²⁹

In der vorliegenden Arbeit sind die Rezeptionsebenen unterschiedlich gewichtet. Das größte Gewicht fällt der Dokumentierung der reproduzierenden Rezeption in unterschiedlichen Kreisen – Presse, Universität, Schule – zu, was nicht zuletzt durch die Schwerpunkte des Materialkorpus diktiert wird.

Unter Vorbehalt der methodischen Schwierigkeiten, die die Untersuchung von Theaterinszenierungen bereitet, wird eine besondere Aufmerksamkeit der Rezeption von Theaterstücken in ihren zwei Erscheinungsformen als dramatische Literatur und als Theateraufführung gewidmet. Zum einen, weil der Theaterinszenierung als Rezeptionsform ein produktives Moment innewohnt, zum zweiten, weil in Rumänien vor allem die dramatische Literatur der Schweiz Beachtung gefunden hat.

²⁸ Link, *Rezeptionsforschung*, S. 89.

²⁹ Seibt, Gustav. *Literaturkritik*. In: Arnold, Heinz Ludwig; Detering, Heinrich (Hg.). *Grundzüge der Literaturwissenschaft*. München ²1997. S. 623–637, hier S. 623.

Größte Aufmerksamkeit kommt den Dokumenten produktiver Rezeption zu, die ausfindig gemacht werden konnten. Dabei wird auch auf ein Beispiel von »vorsätzlicher« produktiver Rezeption eingegangen, auf das Renshi³⁰ als literarisches Rezeptionsspiel.

1.3.3 Fremdkulturelle Rezeption

Ausgehend von Gadammers Hermeneutik, Jaußens Rezeptionsästhetik und Isters Wirkungsästhetik thematisiert die rezeptionstheoretische Diskussion die Aneignung literarischer Werke innerhalb derselben Sprache, innerhalb derselben kulturellen Traditionsgemeinschaft. Die Aneignung historischer Werke durch gegenwärtige Leser stößt auf das Problem der Überbrückung einer zeitlichen Distanz zwischen Werk und Leser, wobei die Konkretisationen gegenwärtiger Leser durch die stattgefundenen Rezeptionen vom Zeitpunkt des Erscheinens des Werkes bis zur Gegenwart geprägt ist.

Die Fremdheit des historischen Textes beruht auf dessen Gegenwartsferne, auf dem Kontrast zur gegenwärtigen Literatur- und Realitätswelt innerhalb derselben Kultur. Die historische Distanz äußert sich in der Differenz zwischen dem Kode des Autors, aufgrund dessen die Kommunikation mit seinen zeitgenössischen Lesern erfolgt, und dem Kode des gegenwärtigen Lesers. Wenn der Leser den Kode des Autors »soweit möglich, d. h. in hypothetischer Form, aus dem Text selbst«³¹ erschließt, leistet er eine Verstehensarbeit, die seine eigene literarische Kompetenz verändert.³²

Auch bei der Lektüre fremdkultureller Literatur kann die hermeneutische Situation aufgrund einer solchen Kode-Differenz zwischen dem Autor und seinen primären Rezipienten einerseits und dem ausländi-

30 Das Renshi ist eine moderne Form der Kettendichtung, bei der die Beteiligten abwechselnd das Gedicht weiter schreiben, indem sie bei einem Ausdruck, einem Motiv, einem Bild aus dem Gedichtteil des Vorgängers ansetzen.

31 Link, *Rezeptionsforschung*, S. 82.

32 Gadamer beschreibt das historische Verstehen als eine Verschmelzung der Horizonte der Vergangenheit und Gegenwart: »Im Vollzug des Verstehens geschieht eine wirkliche Horizontverschmelzung, die mit dem Entwurf des historischen Bewusstseins zugleich dessen Aufhebung vollbringt.« Gadamer, Hans Georg. *Wahrheit und Methode*. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik. Tübingen 1960, S. 311 f.

schen Leser andererseits beschrieben werden. Die zu überbrückende Distanz ist in diesem Fall keine zeitliche, sondern eine sprachliche und kulturelle. Die Überwindung der sprachlichen Distanz wird durch die Übersetzung gewährleistet und von dem einzelnen Leser oft nicht bewusst wahrgenommen. Die kulturelle Distanz variiert mit der gegenseitigen Permeabilität der Ausgangs- und Zielkultur. Wie erfolgt die Wahrnehmung und Überwindung der kulturellen Distanz im Prozess der Rezeption fremdkultureller Literatur? Inwiefern sind die Begriffe und Erkenntnisse der Rezeptionstheorie für die Beschreibung der Aneignung fremdkultureller Texte operativ?

Der vom Soziologen Karl Mannheim übernommene Begriff des »Erwartungshorizonts«, den Jauß als »objektivierbares Bezugssystem der Erwartungen«³³ zum Zeitpunkt des Erscheinens eines Werkes definiert, kann eingesetzt werden, um die unterschiedlichen Voraussetzungen zu beschreiben, unter denen ein (zeitgenössisches) literarisches Werk in der Ausgangskultur beziehungsweise in der Zielkultur rezipiert wird. Die Komponenten des Bezugssystems der Erwartungen sind nach Jauß das »Vorverständnis der Gattung«, die »Form und Thematik zuvor bekannter Werke« und der »Gegensatz von poetischer und praktischer Sprache«,³⁴ die den Erwartungshorizont eines Lesers bestimmen. Die Verstehensleistung wird allerdings im Falle der fremdkulturellen Lektüre auch sehr stark durch Unterschiede in der außerliterarischen Sphäre geprägt: Gesellschaftsordnung, Wertvorstellungen, religiöse Vorstellungen, Geschlechterrollen usw. Der Text trifft auf ein Lesepublikum, das durch andere Dispositionen geprägt ist als die ursprüngliche Zielgruppe. Aufgrund der Abweichungen gegenüber dem Erwartungshorizont seiner Leser kann der fremdkulturelle Text bei diesen einen Horizontwandel bewirken.

Es stellt sich die Frage, was eine »Horizontverschmelzung« bedeuten könnte, wenn sie nicht auf das geschichtliche, sondern auf das interkulturelle Verstehen bezogen wird. Nach Gadamers Ansicht erfolgt die hermeneutische Bemühung mit dem Ziel, »durch kontrollierte methodische Besinnung [...] das Fremde [...] auszuschalten«.³⁵ Dann käme

33 Jauß, *Literaturgeschichte als Provokation*, S. 173.

34 Jauß, *Literaturgeschichte als Provokation*, S. 173 f.

35 Gadamer, Georg, *Rhetorik, Hermeneutik und Ideologiekritik*. In: ders., *Kleine Schriften I*, Tübingen 1976, S. 116 zitiert in: Wierlacher, Alois. *Mit fremden Augen*. Überlegungen

der Vollzug einer horizontverschmelzenden Einheit des »Einen und Anderen«³⁶ einer Auflösung des Anderen im Einen gleich. Bezogen auf das Verstehen fremdkultureller Literatur, käme die Horizontverschmelzung einer Ausschaltung des Fremden bedenklich nahe.

Im Unterschied zur traditionellen Hermeneutik fordert jedoch die von Alois Wierlacher angestrebte »interkulturelle Hermeneutik« eine »Hermeneutik der Distanz«, eine »Hermeneutik kultureller Alterität«, in der das Fremde angemessen *als Fremdes* verstanden wird. Und wie wird das Fremde als Fremdes erkennbar? Indem das Verstehen weder auf die Identifikation mit dem Anderen, noch auf die Annexion des Fremden hinausläuft, sondern indem der fremdkulturelle Text als Anlass zur »prüfende[n] Selbstaufklärung durch Kenntnisaufnahme des Anderen«³⁷ genommen wird:

Da das Fremde und das Eigene interdependente Größen sind, bringt eine kritische Veränderung des Eigenen immer auch einen Erscheinungswandel des aufgefaßten Anderen mit sich. Mit dem Begriff der *Aneignung* des Fremden erfaßt eine kulturwissenschaftliche Xenologie darum als begreifendes Erkennen der Alterität nicht deren Unterwerfung, Inbesitznahme oder Auflösung in einer »Horizontverschmelzung«, sondern den Prozeß einer partiellen, distanzwahren assimilativen und reziproken Integration im Sinne eines Vertrautwerdens in der Distanz.³⁸

Wierlacher setzt sich in der Begründung einer »Hermeneutik der Distanz«³⁹ nicht nur von Gadammers Ansatz ab, sondern auch von Ansätzen wie jenem des Ethnologen Rüdiger Bubner, die in der »Erfahrung des Fremden primär das Instrument zur Gewinnung einer Sichtdistanz zum Eigenen [sehen], das es auf diese Weise ebenso wie jenes in seinem Sosein degradiert«.⁴⁰ Für Bubner ist das Fremde »ein Anlaß oder gar

zur Begründung einer interkulturellen Hermeneutik deutscher Literatur. In: Ders. *Architektur interkultureller Germanistik*. München 2001. S. 227–252, hier S. 235.

36 Gadamer, *Rhetorik, Hermeneutik und Ideologiekritik*, S. 279, zitiert in: Wierlacher, *Mit fremden Augen*, S. 234.

37 Wierlacher, Alois. *Kulturwissenschaftliche Xenologie*. Ausgangslage, Leitbegriffe und Problemfelder. In: Ders. (Hg.). *Kulturthema Fremdheit*. Leitbegriffe und Problemfelder kulturwissenschaftlicher Fremdeheitsforschung. München 1993. S. 19–112, hier S. 109.

38 Wierlacher, *Kulturwissenschaftliche Xenologie*, S. 110.

39 Wierlacher, *Mit fremden Augen*, S. 236.

40 Wierlacher, *Mit fremden Augen*, S. 228.

eine Herausforderung, das Eigene besser zu begreifen«, und das Ziel der Hermeneutik definiert er als die »Anverwandlung des Widerspenstigen und die Integration des Differenten«, so dass Verstehen »notwendig auf restlose Anverwandlung«⁴¹ ziele. Wierlacher strebt dagegen – in Abgrenzung sowohl zu Gadamer als auch zu Bubner – eine »zu begründende Verstehenslehre« an, die »das Fremde nicht durch methodische Besinnung auszuschalten [sucht], sondern in seiner trennenden und seiner vereinigenden Andersheit erkennbar [macht]«.⁴² Das methodische Instrumentarium einer solchen Hermeneutik der Distanz wurde allerdings noch nicht entwickelt, wiewohl es in der interkulturellen Germanistik Ansätze dazu gibt.⁴³

41 Bubner, Rüdiger. *Ethnologie und Hermeneutik*. In: Baer, Gerhard; Centlivres, Pierre (Hg.). *Ethnologie im Dialog*. Fribourg 1983, S. 190–192. Zitiert in: Wierlacher, *Mit fremden Augen*, S. 235.

42 Wierlacher, *Mit fremden Augen*, S. 236.

43 Durch die GIG (Gesellschaft für interkulturelle Germanistik, gegründet 1984) und die an mehreren deutschen Universitäten eingerichteten Professuren für interkulturelle Germanistik haben die Fragestellungen der interkulturellen Germanistik einiges im Bereich zwischen Interkulturalität und Germanistik verändert. Die Entwicklung von Konzepten und theoretischen Grundlagen ist allerdings noch in einem Anfangsstadium, denn sie bedarf einer interdisziplinären Zusammenarbeit, die noch zu leisten ist. Daher stellt Alois Wierlacher, Gründungspräsident der GIG, bei deren 10-jährigen Jubiläum ein immenses Forschungsdefizit fest: »Bis heute ist [...] ungeklärt, was kulturelle Innen- und Außenbetrachtung inhaltlich heißt, aufgrund welcher Konstitutionsprozesse die differenten ›Fremdheitsprofile‹ zustandekommen, wie sie aufgedeckt [...] werden können, wie und mit welcher Akzentuierung bei diesen Konstruktionen auf ein kulturelles Wissensrepertoire zurückgegriffen wird, auf welche Weise die historisch wandelbaren Voraussetzungssysteme bei der Wahl des Referenzrahmens wirksam werden oder wie die Mehrdimensionalität persönlicher und kultureller Identität der Interpreten bei der Konstruktion der Lektüren praktisch wird. Nach wie vor ist ungeklärt, wie die leitenden Grundkategorien entsprechender Lektüren, von ihrem Kulturbegriff über das Deutschlandbild bis zur landeskundlichen Funktionsbestimmung der Literatur, aussehen und erforscht werden können, welche kultur- und textsortentypischen Argumentationsformen es in den verschiedenen Kulturen gibt [...]. Unklar ist bis heute ebenfalls, wie die kulturvariablen Regularien überhaupt erfaßt werden sollen und können, die den wissenschaftlichen Umgang mit (fremdkultureller) Literatur steuern, wie die Kanonproblematik anzugehen und ob Germanisten infolge ihrer wissenschaftlichen Sozialisation nicht schon von vornherein dermaßen universalistisch ›abgeschliffen‹ sind, daß sie kaum noch als Trägerinstanzen eigenkultureller Perspektiven zu wirken vermögen«. Wierlacher, Alois; Ursula Wiedenmann. *Blickwinkel der Interkulturalität*. Zur Standortbe-

Bei der Diskussion über fremdkulturelle Lektüre darf nicht vergessen werden, dass die Mittel der ästhetischen Verfremdung auch die intra-kulturelle Lektüre zu einer (ästhetischen) Fremdheitserfahrung werden lassen. Man muss daher zwischen kultureller und poetischer Alterität unterscheiden.⁴⁴

Die Lektüre fremdkultureller Literatur wirft einerseits zusätzliche hermeneutische Schwierigkeiten auf, andererseits aber kann sie, wie Dietrich Krusche aufgrund empirischer Untersuchungen nachweist, eine »Lese-Erleichterung« darstellen. Der Leser begegne dem fremdkulturellen Text mit größerer Lockerheit, eben weil er auf ein größeres Maß an Nichtverstehen gefasst sei:

Nicht nur bei der Verknüpfung des Gelesenen mit eigener Lebenserfahrung, sondern auch bei der Realisierung des »ästhetischen Wertes« insgesamt ist man zu größerem *Risiko* bereit; man erwartet weniger Bestätigung, dafür mehr Überraschung: Nichtverstehen löst weniger Irritation aus, eher Neugier – und wenn wir hart betroffen sind von der »Fremde« empfinden wir allenfalls Bestürzung darüber, dass Menschlichkeit sich so verschiedener Gestalt bedienen kann. So erhält der Text, was seine potentielle »Andersheit« angeht, eine größere Vorgabe. Wir sind bereit, weitere Lese-Wege zu gehen, ehe wir auf »Verstehen« zu insistieren beginnen.⁴⁵

Allfällige Verständnisschwierigkeiten und Ratlosigkeit, die bei der Lektüre eigenkultureller Texte als »Infragestellung unserer gesamten sprachlich-ästhetischen Kompetenz« erlebt werden, werden bei fremdkulturellen Texten ohne negative Gefühle in Kauf genommen und deshalb »bringen wir einem fremdkulturellen Text gegenüber die verschiedenen Dimensionen unserer Subjektivität vertrauensvoller, offener ins Spiel«. ⁴⁶

stimmung interkultureller Germanistik. In: Wierlacher, Alois; Stötzel, Georg (Hg.). *Blickwinkel*. Kulturelle Optik und interkulturelle Gegenstandsdiskussion. München 1993, S. 23–64, hier S. 50.

44 Vgl. dazu Hinderer, Walter. *Das Phantom des Herrn Kannitverstan*. Methodische Überlegungen zu einer interkulturellen Literaturwissenschaft als Fremdwissenschaft. In: Wierlacher, *Kulturthema Fremdheit*, S. 199–217, vor allem S. 214.

45 Krusche, Dietrich. *Lese-Unterschiede*. Zum interkulturellen Leser-Gespräch. In: »Jahrbuch Deutsch als Fremdsprache«, Nr. 7, 1981, S. 1–17, hier S. 1.

46 Krusche, *Lese-Unterschiede*, S. 1.

Wierlacher ergänzt Krusches Argumentation aus einer pragmatischen Perspektive, wobei er von der besonderen ästhetischen Erfahrung der Lektüre fremdkultureller Texte *im Original* ausgeht:

Während wir einen poetischen Text der eigenen Kultur häufig als Gefährdung unserer selbst erleben, nehmen wir einen Text definierter Fremde leichter als Alternative, Ergänzung oder Abgrenzung unserer Regulativmuster hin. Wir sind aber nicht nur aufgrund unserer gesellschaftlichen, sprachlichen und kulturellen Distanz zum Gelesenen, sondern auch deshalb gelassener, weil wir wissen, dass der Text ungeachtet seiner je individuellen Gestalt und transkulturellen Gattungsmerkmale in einer fremden Tradition steht, primär gar nicht an uns, sondern an einen eigenkulturellen Leser des Autors gerichtet ist.⁴⁷

Die Freiheitserfahrung der fremdsprachigen Lektüre sei mit der Freiheitserfahrung in einem fremden Land vergleichbar, weil das »Sich-einlassen« auf den fremdkulturellen Text »eine entautomatisierte, die Routine der muttersprachlichen Informationsaufnahme sprengende Reaktion«⁴⁸ hervorruft.

Wie bereits erwähnt, ist das Instrumentarium für die Analyse der Unterschiede zwischen der eigenkulturellen und fremdkulturellen Lektüre erst ansatzweise erarbeitet worden. Dietrich Krusche bezweifelt, dass diese Differenz »systematisch deduzierbar« sei, benennt aber die Bereiche, aus denen sich unterschiedliche Lesedispositionen bei Lesern mit unterschiedlicher Kulturzugehörigkeit ergeben. Laut ihm gibt es

Differenzen

- im kulturhistorischen, insbesondere im literarischen Vorwissen;
- infolge der Prägung durch verschiedene Sprachstrukturen;
- infolge der Prägung durch verschiedene gesellschaftsgeschichtliche Entwicklungen samt den daraus erwachsenen aktuellen sozio-politischen Problemlagen;
- infolge der Prägung durch verschiedene Kulturtraditionen (Religion, Kunstfunktion, philosophische Systeme);

⁴⁷ Wierlacher, *Mit fremden Augen*, S. 242.

⁴⁸ Wierlacher, *Mit fremden Augen*, S. 242. Die Routine wird bestimmt gesprengt, wenn die Aufnahme des Textes im Original, d. h. in einer Fremdsprache erfolgt. Dass jedoch alle Leser an Übersetzungen von fremdkulturellen Texten mit dem Bewusstsein herangehen, dass sie aus einer anderen Kultur stammen und nicht primär für sie selbst gedacht sind, wage ich zu bezweifeln.

- infolge der Prägung durch unterschiedliche Primär-Erfahrungen aus Klima, Landschaft, Natur samt deren Folgen für das Vorstellungsrepertoire;
- im Verhältnis zur Tradition überhaupt, der literarischen Tradition insbesondere, dem Begriff der Kontinuität der eigenen Geschichte, dem Bewusstsein mithin eigenkultureller Identität [...].⁴⁹

Die vorliegende Untersuchung berücksichtigt diese Faktoren bei der Beschreibung der Rezeption Schweizer Gegenwartsliteratur in Rumänien. Für die Zeit zwischen 1945 und 1989 ist eine dramatische Vertiefung der Differenzen in der politischen und gesellschaftlichen Problemlage (Punkt c) zwischen Rumänien und der Schweiz festzustellen. Darauf fußt die Annahme, dass sich zur Zeit des Eisernen Vorhangs die Spaltung Europas in zwei Gesellschaftssysteme – das sozialistische und das kapitalistische – auch in der Weise niederschlug, wie »westliche« Gegenwartsliteratur in Rumänien aufgenommen und gedeutet wurde. Es erfolgte eine augenfällige Politisierung der Literatur im Rezeptionsprozess und eine Überbewertung des politischen und philosophischen Inhalts der Texte gegenüber ihrer ästhetischen Eigenschaften. Die Unterschiede in der politischen Organisation und dem Entwicklungsniveau der beiden Hälften Europas äußerten sich in unterschiedlichen geschichtlichen Lebenszusammenhängen der rumänischen beziehungsweise schweizerischen Leser und folglich in beträchtlichen Unterschieden auf der Ebene ihrer außerästhetischen Werte. Die durch den Eisernen Vorhang gegebene Minimierung des kulturellen Austauschs⁵⁰ führte mit Sicherheit auch zu einer Vertiefung der Unterschiede bezüglich der ästhetischen Dispositionen der Leser in Rumänien beziehungsweise der Schweiz.

Die Lese-Erwartung des rumänischen Publikums gegenüber der »westlichen« Literatur dürfte in der Zeit bis zur Wende gerade auf das gerichtet gewesen sein, was über die im kommunistischen Rumänien tradierten Themen, Gattungen, Stilrichtungen hinausging, vereinfacht gesagt, auf das, was sich vom sozialistischen Realismus abhob. Die Zensur zielte jedoch auf eine Enttäuschung dieser Erwartung, indem sie die literarischen Vermittler anhielt, sich nur jenen Werken zu widmen, die entweder den Vorgaben der rumänischen literarischen Produktion entsprachen (z. B. Arbeiterliteratur) oder bei der Vermittlung (durch die Literaturkritik) als solche vorgestellt wurden. Dieser Umstand schärfte

49 Krusche, *Lese-Unterschiede*, S. 7.

50 Vor allem in den ersten zwei Jahrzehnten nach dem Zweiten Weltkrieg.

das Interesse und die Sensibilität des rumänischen Lesers im Aufspüren des Anderen und Neuen der fremdkulturellen Texte im thematischen und formalen Bereich. Die Existenz der Zensur hatte die rumänischen Leser herausgefordert, in der rumänischen Gegenwartsliteratur das Lesen zwischen den Zeilen zu praktizieren.⁵¹ Bei den anspruchsvolleren und vorgebildeten Lesern ist daher eine Lesepraxis anzunehmen, die das Aufspüren der (versteckten) »Häresien« verfolgte und in hohem Maße leistete.

In der Zeitspanne nach der Wende 1989 ist eine allmähliche Verminderung der kulturellen Distanz zwischen den beiden Ländern feststellbar. Die – langsame – kulturelle Annäherung ist mehreren Faktoren zu verdanken, von denen hier nur die drei wichtigsten genannt seien:

- Seit dem Zusammenbruch des Nationalkommunismus in Rumänien und der Rückkehr zur parlamentarischen Demokratie und zur Marktwirtschaft funktionieren auch in der rumänischen Gesellschaft jene internen Differenzierungskriterien, die für moderne Gesellschaften spezifisch sind. Dieser politische und gesellschaftliche Wandel bewirkt Veränderungen auf der Ebene der Mentalität, der Gewohnheiten, der Konzepte in Richtung einer gewissen Annäherung an die »gesellschaftliche[n] Vorprägungen des Denkens«⁵² der Menschen im deutschsprachigen Raum, natürlich unter Beibehaltung eines beträchtlichen differentiellen Abstands.⁵³
- Die Abschaffung der Zensur und der ideologischen Lenkung der Literatur in Rumänien hatte nicht nur auf die Produktionsbedingungen der rumänischen Autoren eine entscheidende Auswirkung, sondern veränderte allmählich auch die ästhetischen Dispositionen der rumänischen Leser. Wer als Leser die »subversive« Lektüre gegen die Zensur geübt hatte, musste in der Begegnung mit der stilpluralistischen zeitgenössischen (eigen- und fremdkulturellen) Literatur andere Dekodierungsstrategien entwickeln. Auf diese Weise dürfte eine gewisse Annäherung der ästhetischen Dispositionen der rumänischen Leserschaft an jene der Leser im deutsch-

51 »Censorship brought one good thing into literature: as Paul Valery used to say, any obstacle in front of creation is a true sun. Not being able to say what you think was an excellent school of poetic indirectness, creating its devious writers and its eager readers who were always ready to probe between the lines.« Vianu, Lidia. *Censorship in Romania*. Budapest 1998. S. X.

52 Wierlacher, *Mit fremden Augen*, S. 227.

53 Den es auch zwischen den vier deutschsprachigen Ländern in Form bedeutender feiner Unterschiede gibt.

sprachigen Raum stattgefunden haben, bei aller Wahrung wichtiger Unterschiede, in denen die eigenkulturelle literarische Tradition fortwirkt.

- Die Reisefreiheit und die technischen Erfindungen, die die Kommunikation und den Zugang zu Informationen und Texten über große Entfernungen hinweg erleichtern, haben weit intensivere und dauerhaftere Kontakte zwischen Autoren, Übersetzern und sonstigen Literaturvermittlern ermöglicht. Studien-, Lehr- und Forschungsaufenthalte im jeweiligen Ausland haben gleichfalls eine bessere gegenseitige Kenntnis der Kulturen gefördert und Distanz abgebaut.

Jede kulturelle Distanz ist »historisch eingebettet«. ⁵⁴ In der Hermeneutik fremdkultureller Literatur ist das Vorverständnis, das, im Sinne Gadamers, Verstehen überhaupt ermöglicht, abhängig von dem Verständnis der jeweils fremden Kultur, das in der eigenen Kultur tradiert wird. ⁵⁵

Dieser Ansicht ist nur unter dem Vorbehalt zuzustimmen, dass der einzelne Leser durch direkte und indirekte Kontakte zu der fremden Kultur ⁵⁶ ein eigenes, individuelles Verständnis von dieser entwickeln kann, das mit der allgemein verbreiteten Auffassung in der eigenen Tradition nicht mehr übereinstimmt. Die Lektüre fremdkultureller Literatur ist einer der Wege, um von einem Vorverständnis, das von tradierten Vorurteilen geprägt ist, zu einem tieferen, reiferen Verständnis der fremden Kultur zu gelangen.

In den bisherigen Ausführungen, die sich zum großen Teil auf die Erkenntnisse und das Erkenntnisinteresse der interkulturellen Germanistik bezogen, wurde stillschweigend davon ausgegangen, dass die kulturelle Fremde jenem Leser begegnet, der sich einen Text vornimmt, welcher innerhalb einer anderen Kultur (und meist in einer anderen Sprache) geschrieben wurde. Die kulturelle Fremde kann aber genauso gut den primären Rezipienten des Autors begegnen, wenn der Text von einer anderen Kultur erzählt. Ist er dann nicht auch ein fremdkultureller

54 Ihekweazu, Edith. *Mit eigenen Augen*. Der Blick des fremdkulturellen Lesers auf sich selbst im Spiegel einer fremden Literatur. In: Wierlacher, Alois (Hg.). »Jahrbuch Deutsch als Fremdsprache«, Band 14, 1988, S. 58–74, hier S. 58.

55 Um mit Edith Ihekweazu zu sprechen: »Das gegenwärtige Verstehen des Fremden ruht auf dessen Rolle in der eigenen Tradition auf.« Ihekweazu, *Mit eigenen Augen*, S. 58.

56 Mit »direkten« Kontakten sind Reisen, Studien- und Arbeitsaufenthalte in dem fremden Land, freundschaftliche oder familiäre Beziehungen zu Menschen aus jenem Land gemeint; ein »indirekter« Kontakt, der Fremdheit abbaut, ist gerade die Lektüre fiktionaler und nicht-fiktionaler Literatur aus jener und über jene Kultur.

Text? Die deutsche »Ausländerliteratur« liefert viele Beispiele für in diesem Sinne »fremdkulturelle« Texte, die in Deutschland in deutscher Sprache verfasst wurden. Herta Müllers Romane sind ein einschlägiges Beispiel dafür.

Was geschieht nun, wenn solche Texte in der Kultur, von der sie erzählen, rezipiert werden? Verlieren sie in gewissem Maße die kulturelle Distanz zum Leser? Werden sie in diesem Fall eher als eigenkulturelle Texte rezipiert? Beim Einsatz der Dichotomien, mit denen die interkulturelle Germanistik operiert – das Eigene vs. das Fremde, Innensicht vs. Außensicht, intrakulturelle Lektüre vs. interkulturelle Lektüre –, stellt man im Falle eines Romans wie Christian Hallers *Die verschluckte Musik* oder Cătălin Dorian Florescus *Der blinde Masseur* fest, dass die Lektüre dieser Romane sowohl für die rumänischen Leser als auch für die Schweizer Leser beides ist: intrakulturell und interkulturell zugleich, wobei das Eigene und das Fremde aus rumänischer beziehungsweise schweizerischer Perspektive sich wie Filmnegativ und Fotoabzug zueinander verhalten.

In beiden Romanen ist der »fremde Blick« bereits der internen Kommunikationssituation des Textes eingeschrieben, indem Aspekte der rumänischen Wirklichkeit aus der Sicht eines in der Schweiz sozialisierten Ich-Erzählers dargestellt werden. Vereinfacht gesagt: Für die Schweizer Leser ist der narrative Blickwinkel eigenkulturell und die fiktionale Wirklichkeit fremdkulturell, während dem rumänischen Leser das Eigene in verfremdeter Weise in der fiktionalen Wirklichkeit des Romans begegnet, verfremdet durch den fremdkulturellen Blick auf sie.

1.3.4 Der Übersetzer als Rezipient und literarische Vermittlungsinstanz

Unter den Rezipienten, die an der Überlieferung eines Werkes mit beteiligt sind und Einfluss auf seine Rezeption ausüben, nimmt der Übersetzer eine besondere Stellung ein. Seine individuelle Konkretisierung der originalen Rezeptionsvorlage ist untrennbarer Teil des zielsprachlichen Werkes, das er kreiert. Felix Vodička betrachtet die Übersetzung schlicht als »Konkretisierung im Kontext einer anderen Sprache und ei-

ner anderen literarischen Tradition«⁵⁷. Auch Armin Paul Frank sieht in dem zielsprachigen Text »eine integrale – wenn auch nicht unbedingt vorausbedachte und kohärente – Interpretation eines Werkes in einer zweiten Sprache«, wobei diese keine »metasprachliche«, sondern eine »literatursprachliche« Interpretation sei.⁵⁸

Somit wäre die literarische Übersetzung dem Bereich der reproduzierenden Rezeption zuzuordnen. Enthält sie aber nicht, wie die Regiearbeit oder das Bühnenspiel, auch ein produktives Moment, schöpferische Initiative? Jiří Levý fasst in seiner einflussreichen Studie die literarische Übersetzung als »schöpferische Reproduktion« und als eigene »Kunstgattung« auf.⁵⁹ Somit wird dem Literaturübersetzer der Status eines Künstlers zugestanden, der im Unterschied zu den Übersetzern nichtliterarischer Texte einen Transfer von Literarizität leisten muss.

Der Übersetzer überwindet stellvertretend für alle zielsprachigen Leser die sprachliche Distanz zum Originalwerk. Inwiefern er auch einen Teil der kulturellen Distanz überbrückt, hängt von seiner Methode ab. Die Dichotomie von *einbürgernder*⁶⁰ gegenüber *verfremdender* Übersetzung bezeichnet die beiden Richtungen der übersetzerischen Entscheidung in der Spannung zwischen der ausgangssprachlichen und der zielsprachlichen Kultur. »Einbürgerung« meint in diesem dichotomischen Paar die Annäherung des historischen Umfeldes der Texte an die Erfahrungswelt der Leser, während die »Verfremdung« das Sichtbarmachen der Fremdheit der Ausgangssprache und der ausgangssprachlichen Kultur in der Übersetzung bedeutet.

Im Verlauf der literarischen Epochen wurde mal die eine, mal die andere Richtung bevorzugt. Die »belles infidèles« erhoben die Einbür-

57 Vodička, Felix. *Die Struktur der literarischen Entwicklung*. München 1976. (= Theorie und Geschichte der Literatur und der schönen Künste, 34) S. 124.

58 Frank, Armin Paul. *Einleitung*. In: Schultze, Brigitte (Hg.). *Die literarische Übersetzung*. Fallstudien zu ihrer Kulturgeschichte. Berlin 1987. (= Göttinger Beiträge zur internationalen Übersetzungsforschung; Bd. 1) S. XV.

59 »Die Übersetzung als Werk ist eine künstlerische Reproduktion, das Übersetzen als Vorgang ein originales Schaffen, die Übersetzung als Kunstgattung ein Grenzfall an der Scheide zwischen reproduzierender und original schöpferender Kunst.« Levý, Jiří. *Die literarische Übersetzung*. Theorie einer Kunstgattung. Frankfurt am Main 1969. S. 66.

60 Als Synonyme zu »einbürgernd« werden in manchen Arbeiten »adaptierend«, »imitierend« und »einpassend« verwendet, wie auch sonst die Terminologie der Übersetzungstheorie recht uneinheitlich und inkonsequent ist.

gerung der fremdkulturellen Literatur zur Norm, die deutschen Romantiker hingegen sahen die Verfremdung als konstitutiven Teil der Begegnung mit einer fremden Kultur an.⁶¹

Die Dichotomie *einbürgernd* vs. *verfremdend* ist nicht gleichzusetzen mit *frei* vs. *treu*. Die erstere betrifft laut Albrecht »sprachliche Erscheinungen im weiteren Sinne wie Textgliederungsverfahren, Textsorten, Gattungen, den ›Stil im übersetzungsrelevanten Sinn‹ [...] und darüber hinaus den ganzen Bereich, den die moderne Übersetzungswissenschaft der ›Kulturspezifik‹ zurechnet«⁶², während die zweite auf die rein sprachliche Ebene beschränkt ist.

»Treu« wird in diesem Sinne synonym mit »wörtlich« verwendet, wie bei Jiří Levý, der das Gegensatzpaar »treu (wortgetreu)« vs. »frei (adaptierend)« einsetzt, wobei das, was er als freie Übersetzung bezeichnet, wiederum weitgehend bedeutungsgleich mit der einbürgernden Übersetzung ist, da sie auf die »ästhetische und gedankliche Nähe zum Leser« zielt und auf die Entstehung eines zielsprachlichen Originalkunstwerks.⁶³

Levý führt in Analogie zur Schauspielkunst die Dichotomie *illusionistisch* vs. *antiillusionistisch* ein als zwei gegensätzliche Positionen gegenüber der Kategorie der »noetische[n] Kompatibilität«. Die illusionistische Methode versucht, mit dem Einvernehmen des Lesers die Illusion zu erzeugen, er lese ein Original, wogegen die antiillusionistische Übersetzung sich klar als Übersetzung zu erkennen gibt.⁶⁴

61 In diesem Zusammenhang sind die fast zeitgleichen und in der Bildlichkeit erstaunlich ähnlichen Äußerungen Goethes und Schleiermachers aus dem Jahr 1813 interessant, in denen Goethe für eine einbürgernde, Schleiermacher für eine verfremdende Literaturübersetzung plädiert. Siehe dazu Albrecht, Jörn. *Die literarische Übersetzung. Geschichte – Theorie – Kulturelle Wirkung*. Darmstadt 1988. S. 73 f.

62 Albrecht, *Die literarische Übersetzung*, S. 75.

63 Levý, *Die literarische Übersetzung*, S. 68. Für Jiří Levý betont die freie Übersetzung das »Allgemeine«, während sich die wortgetreue Übersetzung »an besondere Momente heftet«. Die freie Übersetzung setze »an die Stelle der nationalen und zeitlichen Besonderheit des Originals [...] die nationale und zeitliche Besonderheit des Gebiets, in das sie die Übersetzung verlegt, und führt deshalb im extremen Falle zu einer Lokalisierung und Aktualisierung«. Levý, *Die literarische Übersetzung*, S. 86. Somit entspricht die freie Übersetzung, wie Levý sie auffasst, der einbürgernden Übersetzung, die im Extremfall die Grenze zur Adaption überschreitet.

64 Levý, *Die literarische Übersetzung*, S. 31 f.

Die Entscheidung des Übersetzers für die einbürgernde oder die verfremdende Methode hat weitreichende Konsequenzen für die Auswirkung der übersetzten Werke auf die sprachlichen und stilistischen Normen der zielsprachigen Literatur. Einbürgernde Übersetzungen dürften die existierenden Normen bestätigen und festigen, während verfremdende Übersetzungen zu einer Normveränderung und -erneuerung führen, die sich auch in der literarischen Produktion in der zielsprachigen Kultur äußern.

Das Ausmaß dieses Einflusses hängt nicht in letzter Instanz von der *Zahl* der verfremdend übersetzten Werke ab; daher stellt sich die Frage nach der Konsequenz der angewandten Methode. Schließlich wird eine Nationalliteratur zu keinem Zeitpunkt von einem einzelnen Übersetzer in eine bestimmte Zielsprache übertragen. Meistens ist nicht einmal die Einheitlichkeit der Werke eines bestimmten Autors in einer bestimmten Zielsprache unter dem Aspekt der Übersetzungsmethode gewährleistet. Es gibt z. B. keinen »Dürrenmatt auf Rumänisch«, wenn wir bedenken, dass die Übersetzungen seiner Romane, Erzählungen und Theaterstücke, die dem rumänischen Lesepublikum zugänglich sind, von zehn verschiedenen Übersetzern zu unterschiedlichen Zeitpunkten erstellt wurden.⁶⁵ Dagegen gibt es eine methodisch einheitliche Übersetzung der rätoromanischen Literatur ins Rumänische, da alle Übertragungen aus den rätoromanischen Dialekten von Magdalena Popescu-Marin verfasst wurden.

Es liegt auf der Hand, dass die Rezeption einer Nationalliteratur in einem anderssprachigen Land von dem Umfang der Übersetzertätigkeit und von den Übersetzungsmethoden abhängt. Bei der Vermittlung von ausländischer Literatur beeinflussen, steuern und manipulieren die Translatoren bereits die Rezeption der betreffenden Werke durch die Entscheidungen, die sie im Übersetzungsprozess treffen. Das geschieht in größerem oder kleinerem Maße, bewusst oder unbewusst⁶⁶, doch der

65 In alphabetischer Reihenfolge: Alexandru Alcalay, Iacob Babin, Aurel Buteanu, Petru Forna, Mara Giurgiuca, Radu Lupan, Romeo Nădășan, Petronela Negoșanu, H. R. Radian, Adrian Rogoz. Aus dem Ungarischen übersetzt für rumänische Verlage: Árpád Fáy, Gisella Fejér, Geza Nagy. Bei dieser Aufzählung wurden nur die Buchausgaben berücksichtigt.

66 Dazu Levý: Ein »guter Übersetzer« bestimme seinen »Interpretationsstandpunkt meist bewußt, und er weiß, was er mit seiner Übersetzung dem Leser sagen will. Besonders ausgeprägt ist dieser Standpunkt bei den marxistischen Übersetzern – es

Übersetzer ist stets ein Mitautor des zielsprachigen Textes.⁶⁷ Der Übersetzer hat Einfluss auf die Kanonbildung im zielsprachigen Land, wobei die positive Aufnahme eines Werkes in einem fremden Land durchaus Rückwirkungen auf seine Rezeption im Ursprungsland haben kann. Das ist augenfällig, wenn Verlage damit werben, dass ein bestimmter Text bereits in so und so viele Sprachen übersetzt wurde. Sie unterstellen damit, dass eine große Anzahl von Übersetzungen einem Gütesiegel gleichkomme.⁶⁸

1.3.5 Das literarische Feld und die Konversion der Kapitalsorten

Nach welchen Kriterien wird aus der schier unübersehbaren Menge der weltweit publizierten Werke eine begrenzte Anzahl von Werken selektiert, um in einem bestimmten Land in einer bestimmten Epoche übersetzt und veröffentlicht zu werden? Die Kriterien dürften vom (wechselnden) Verständnis der Rolle der Literatur in jenem Land abhängig sein. Selbstverständlich herrschen in einem sozialistischen Land, in dem die Literatur als Erziehungsmittel für die Massen angesehen wird, andere Auswahlkriterien vor als in einem Land, in dem der Buchhandel den marktwirtschaftlichen Gesetzen gehorcht und selbst die literarische Produktion sich gegenüber dem Verkaufserfolg definiert, d. h. den Verkaufserfolg anstrebt, indem es die Erwartung der Leser bedient oder bewusst darauf verzichtet, indem sie sich den geltenden literarischen Normen entzieht und nur Eingeweihten zugänglich ist.

geht darum, dem heimischen Leser so verständlich und dynamisch wie möglich besonders die Elemente des Werkes zu verdolmetschen, die direkt oder indirekt eine Sozialkritik aussprechen, die für eine materialistische Weltsicht und für eine realistische Denkweise zeugen«. Levý, *Die literarische Übersetzung*, S. 51 f.

67 Eine extreme Position diesbezüglich vertritt Stellbrink. Er räumt dem Übersetzer sehr weit gehende Rechte in der Steuerung der Rezeption durch Eingriffe in die Bedeutungsstruktur des Textes ein: Der Literaturtranslator sei gleichberechtigt mit dem Ersttextautor und habe auch »Das Recht, ja sogar die Pflicht [...], Aussagen des Ersttextautors zu verifizieren, zu kritisieren und als neuer Ersttextautor ggf. sogar aus eigener Verantwortung neu (und auch anders) zu fassen«. Stellbrink, H.-J. *Der Literaturübersetzer zwischen Original und Markt*. In: »Lebende Sprachen«, Nr. 2, 1989, S. 91.

68 Diese Meinung teile ich nicht. Die Übersetzung sprachschöpferischer Werke erfolgt wahrscheinlich später und seltener als jene der lexikalisch und syntaktisch normkonformen, weil sie dem Übersetzer einen größeren Widerstand entgegensetzen.

Das Buch ist ein ästhetisches Produkt und zugleich eine Ware. Es kann dem Urheber und den an der Produktion, Distribution und Vermittlung des Buchs Beteiligten Ruhm, Geld, Beziehungen, Macht (oder aber deren Gegenteil: Strafen, materielle Verluste) bringen, und diese Faktoren können wiederum zur Produktion von Büchern führen. Die von Pierre Bourdieu angestellten Überlegungen zu den verschiedenen, untereinander konvertierbaren Kapitalsorten sei im Folgenden kurz dargestellt, da sie für die Beziehung der Literatur zu Marktwirtschaft, Politik und Gesellschaft und für die Rolle der institutionellen und institutionsfreien Literaturvermittlern in der Kapitalkonversion fruchtbar gemacht werden können.⁶⁹

Bourdieu unterscheidet drei Kapitalsorten – ökonomisches, kulturelles und soziales Kapital –, die sich hinsichtlich ihres Erwerbs und ihrer Übertragung wie auch hinsichtlich ihrer Konvertierbarkeit und Institutionalisierung unterscheiden. Der Besitz dieser drei Kapitalsorten sichert gesellschaftliche Anerkennung und Macht, die Bourdieu als »symbolisches Kapital«⁷⁰ bezeichnet, und bestimmt die Position des Inhabers im »sozialen Raum«.

Das ökonomische Kapital – Finanzkapital im weitesten Sinne – ist in seiner institutionalisierten Form des rechtlichen Eigentums am leichtesten übertragbar und kann, unter Einsatz von Verschleierungsstrategien und »Transformationsarbeit«, in kulturelles oder soziales Kapital umgewandelt werden.⁷¹ Das ökonomische Kapital liegt allen anderen Kapitalsorten zugrunde.

Das soziale Kapital ist »die Gesamtheit der aktuellen und potentiellen Ressourcen, die mit dem Besitz eines dauerhaften Netzes von mehr oder weniger institutionalisierten Beziehungen gegenseitigen Kennens oder

69 Die nachfolgende Darstellung beruht hauptsächlich auf: Bourdieu, *Ökonomisches, kulturelles und soziales Kapital*, S. 49–75.

70 Das symbolische Kapital äußert sich als Ruhm, kollektive Anerkennung, Ehrenzeichen und Privilegien.

71 Bildung und Ausbildung sind ein Beispiel der Konversion von ökonomischem Kapital (der Eltern) in kulturelles Kapital (der Kinder), wobei der Erwerb von kulturellem Kapital in seiner institutionalisierten Form von Schultiteln auch einen großen zeitlichen Aufwand und ein großes Volumen an »Transformationsarbeit« impliziert. In soziales Kapital kann das ökonomische Kapital mittels Geschenken, Festessen usw. umgewandelt werden, wobei auch hier nicht nur ökonomisches Kapital, sondern auch ein beachtliches Maß an »Beziehungsarbeit« investiert wird. Die Konversion impliziert in beiden Fällen ein hohes »Schwundrisiko«.

Anerkennens verbunden sind«. Soziales Kapital wird innerhalb einer Gruppe, z. B. durch die Zugehörigkeit zu einer Familie, einem Stamm, einer Partei oder einem Club erworben und durch materielle oder symbolische Tauschbeziehungen reproduziert. Durch Austausch-Akte, die eine Investition von Zeit und von ökonomischem Kapital erfordern, wird die gegenseitige Anerkennung immer aufs Neue bestätigt. Die Umwandlung des sozialen Kapitals in ökonomisches Kapital ist nämlich nur aufgrund eines »Schuldankennens ›ohne Titel und Vertrag« möglich und dadurch dem Risiko der Undankbarkeit ausgeliefert, d. h. der Weigerung, diese Schuld anzuerkennen. Als Institutionalisierung dieser Kapitalsorte können Adelstitel, aber auch die Übernahme eines Familiennamens angesehen werden.

Das kulturelle Kapital kommt in drei Formen vor. In »verinnerlichtem, *inkorporiertem* Zustand« entspricht es der Bildung und ist fester Bestandteil der Person des Besitzers. Der Verinnerlichungsprozess, den der Erwerb dieser Art von kulturellem Kapital impliziert, macht das inkorporierte Kulturkapital schwer übertragbar. Es kann nicht kurzfristig (z. B. durch Schenkung, Vererbung oder Kauf) weitergegeben werden.

Die kulturellen Güter (Bücher, Gemälde, Instrumente usw.) bilden das *objektivierte* kulturelle Kapital. Dass diese Güter in engem Zusammenhang zum inkorporierten Kulturkapital stehen, ist auch bei ihrer Übertragung ersichtlich: Als juristisches Eigentum können sie leicht weitergegeben werden, doch die eigentliche Aneignung bedarf der »Verfügung über kulturelle Fähigkeiten, die den Genuß eines Gemäldes oder den Gebrauch einer Maschine erst ermöglichen«, d. h. sie bedarf des inkorporierten Kulturkapitals.

Die *institutionalisierte* Form des Kulturkapitals sind die Schultitel (und die akademischen Titel). Durch sie wird das Kulturkapital einer Person objektiviert, sanktioniert und rechtlich garantiert. Die Konvertibilität des institutionalisierten Kulturkapitals in ökonomisches Kapital ist durch den Arbeitsmarkt bedingt, auf dem ein Titel zu einem bestimmten Zeitpunkt einen bestimmten »Wechselkurs« besitzt. Dessen Wert kann durch das soziale Kapital des Trägers günstig beeinflusst werden.

Wie kommen die unterschiedlichen Kapitalsorten nun im literarischen Feld zum Tragen und welche Transformationsprozesse spielen sich darin ab? Bourdieus Modell der Funktionsweise des Literaturbe-

triebs⁷² setzt das Vorhandensein von bis zu einem gewissen Grad autonomen Feldern voraus, zwischen denen »strukturelle und funktionale Homologien existieren«. In Bourdieus Sicht hat sich das literarische Feld Frankreichs ab Mitte des 19. Jahrhunderts durch Autonomisierung gebildet, wobei dieses »relativ autonome Universum« zugleich ein »relativ abhängige[s] Universum« ist, da es vor allem vom ökonomischen und vom politischen Feld bestimmt wird.

Innerhalb des literarischen Feldes positionieren sich die Werke in Abhängigkeit von zwei Haltungen: Orthodoxie und Häresie. Am »häretischen« Pol wird eine Produktion für Produzenten betrieben, eine Produktion für einen sehr engen Kreis von (initiierten) potentiellen Rezipienten. Diese literarische Produktion (reine Kunst, Höhenkammliteratur oder Avantgarde) zielt auf symbolisches Kapital und missachtet die materiellen Profite, die am »orthodoxen« Pol der literarischen Produktion, durch die Anvisierung einer möglichst breiten Leserschicht (literarische Massenproduktion, Trivalliteratur) angestrebt werden.

Im literarischen Feld entfaltet sich eine »umgekehrte Ökonomie«, begründet durch die Doppeleigenschaft der literarischen Werke als Ware und Bedeutungsträger. Die Logik der reinen Kunst verlangt eine totale Unabhängigkeit vom Markt und von der Nachfrage. Sie anerkennt »die Werte der Uneigennützigkeit und Interesselosigkeit sowie der Verleugnung der ›Ökonomie‹ (des ›Kommerziellen‹) und des (kurzfristigen) ›ökonomischen‹ Profits«. Das langfristig akkumulierte symbolische Kapital kann allerdings, unter bestimmten Voraussetzungen, hohe materielle Profite abwerfen.

Die auf einer Ästhetik der Differenz basierende Literaturproduktion impliziert das Altern der Werke in dem Sinne, dass Avantgarde durch Kanonisierung sich selbst überlebt und die neue Avantgarde ihr den Status der Avantgarde entzieht. Die Werke der ehemaligen Avantgarde erfahren eine Deklassierung oder werden zu Klassikern.⁷³ Der Prozess

72 Die hier folgenden Ausführungen beziehen sich auf Bourdieus Spätwerk zur Theorie des literarischen Feldes, in dem er seine früheren Thesen zusammenfasst und verbindet: *Die Regeln der Kunst*. Struktur und Genese des literarischen Feldes. Frankfurt am Main 1999.

73 »Auf dem Markt zu einem gegebenen Zeitpunkt einen neuen Produzenten, ein neues Produkt und ein neues Geschmackssystem durchzusetzen heißt, die Gesamtheit der unter dem Gesichtspunkt des Legitimitätsgrades hierarchisierten Produzenten, Produkte und Geschmackssysteme ein Stück weit in die Vergangenheit zu schieben.« (S. 257) und an anderer Stelle: »Das subversive Vorgehen der Avantgarde diskredi-

der Kanonisierung wird von einem Prozess der Banalisierung begleitet. Nicht nur die Autoren, sondern auch die Verleger positionieren sich in Bezug auf diese zwei Pole. Bourdieu sieht in der »Länge des Produktionszyklus« das Maß für die Nähe zu einem der Pole. Er unterscheidet zwischen Unternehmen mit kurzem Produktionszyklus, die sich an die Nachfrage anpassen und »über Kommerzialisierungsnetze und Verfahren der Verkaufsförderung (Werbung, Öffentlichkeitsarbeit usw.) verfügen, mit denen der beschleunigte Eingang der Profite durch eine rasche Zirkulation von zu rascher Veralterung verurteilten Produkten gewährleistet werden soll«, und Unternehmen mit langem Produktionszyklus, deren Produktion der Zukunft zugewandt ist und ein hohes Maß an Risiko beinhaltet. Die ökonomischen Interessen können in diesem Fall nur über den Umweg des symbolischen Kapitals erreicht werden – und indem sie eine Zeit lang gelehnet oder zumindest verschleiert werden.

Die einzige legitime Akkumulation – für den Autor wie für den Kritiker, für den Gemäldehändler wie für den Verleger oder Theaterleiter – besteht darin, sich einen Namen zu machen, einen bekannten und anerkannten Namen: ein Konsekrationskapital, das die Macht zur Konsekration von Objekten [...] und von Personen [...] beinhaltet, Macht also, Wert zu verleihen und aus dieser Operation Gewinn zu schlagen.⁷⁴

Es entsteht ein Kreislauf der Konsekration, der die Übertragung und Reproduktion von symbolischem Kapital gewährleistet und dessen Umwandlung in ökonomisches Kapital als Endeffekt hat.

Die relative *Autonomie* des literarischen Feldes wird von Bourdieu als eines seiner Wesensmerkmale betrachtet, wiewohl er andererseits auf die relative Abhängigkeit vom Feld der Ökonomie und der Politik hinweist und das literarische Feld als Teil des »Feldes der Macht« begreift. »Viele Verhaltensweisen von Künstlern und Schriftstellern [...] lassen sich nur durch Bezugnahme auf das Feld der Macht erklären, innerhalb dessen das literarische Feld selbst eine dominierende Position einnimmt.«⁷⁵ Die Akteure und Institutionen des Machtfeldes verfügen

tiert die geltenden Konventionen, das heißt die Produktions- und Bewertungsnormen der ästhetischen Orthodoxie, und läßt die diesen Normen entsprechenden Produkte als überholt und altmodisch erscheinen. Dabei findet es eine objektive Stütze in dem *Abnutzungseffekt* der kanonisierten Werke.« (S. 401)

⁷⁴ Bourdieu, *Die Regeln der Kunst*, S. 239.

⁷⁵ Bourdieu, *Die Regeln der Kunst*, S. 341 f.