

Beiträge zur Romanischen Philologie XXVII/1988 Heft 1

UMBERTO ECOS ROMAN *IL NOME DELLA ROSA* UND MIRCEA NEDELCIUS *TRATAMENT FABULATORIU* – EIN VERGLEICH AUF DER GRUNDLAGE IHRER SEMIOTISCHEN AUFFASSUNGEN

Michèle Mattusch

In der neuesten rumänischen Prosa, etwa von 1980 an, wird häufig in bezug auf die Werke jüngster Autoren der Begriff des „Textualismus“¹ verwendet. Eine Reihe der bedeutendsten rumänischen Literaturwissenschaftler beschäftigt sich mit dieser neuen „Welle“² der literarischen Prosa und begreift sie als eine bestimmte Spielart rumänischer Postmoderne.³ Es handelt sich hierbei um eine Prosa, die parallel zum sogenannten „Experimentalismus“⁴ in der Lyrik entstand, und die sich anfangs zumeist als Kurzprosa darstellte.

Hatte die rumänische Literatur in den 70er Jahren durch den „politischen Roman“⁵ einen ungeheuren Aufschwung erfahren – ein Roman, der sich thematisch als ein auswertender Rückblick auf die Zeit der 50er Jahre, das „obsessive Jahrzehnt“, charakterisieren läßt –, versuchten die Autoren zu Beginn des achten Jahrzehnts, diese polemisch auf Vergangenheitsbewältigung orientierte Literatur vom Bewußtsein einer neuen ästhetischen Funktionssetzung aus zu überwinden. Geprägt von einer großen Anzahl literaturkritischer und literaturtheoretischer Veröffentlichungen und Übersetzungen – es sei hier nur auf Bachtin, Lotman, Jauß, Eco oder Barthes hingewiesen –, stützen sich die theoretisch überaus bewußten und literaturgeschichtlich versierten jüngsten Autoren auf eine umfangreiche Kenntnis literaturtheoretischer Arbeiten und auf einen relativ einheitlichen Kanon literarischen Vorwissens beim Lesepublikum.

Im Bewußtsein der Komplexität des gegenwärtigen Literaturprozesses begeben sie sich auf die Suche nach weitreichenden Gemeinsamkeiten kultureller Prozesse, aus denen sie eine eigene Standortbestimmung abzuleiten bemüht sind, eine kulturelle Identität in der Gegenwart zu finden hoffen.

Die Autoren dieser Prosa greifen deshalb bewußt auf literarische Versatzstücke zurück,

¹ vgl. N. Manolescu, *Noul roman între promisiuni și certitudini*. In: RL, 1986/35; E. Simion, *Un roman și șapte finaluri*. In: RL, 1986/37; O. S. Crohmălniceanu, Vorwort. In: Desant 83, București 1983.

² vgl. N. Manolescu, ebd.; V. Andru, *Un dialog cu proza nouă*. In: RL, 1986/5.

³ vgl. E. Simion, ebd.

⁴ M. Mincu, *Eseu despre textul poetic II*, București 1986, S. 13.

⁵ vgl. *Romanul românesc de azi*. In: Caiete critice, 1983/1–2.

die sie in die eigene Werkstrategie integrieren, wobei sie das literarische Werk in seiner gegenwärtigen Bestimmtheit, zum eigentlichen Thema ihres Schreibens erheben.

Die retrospektiv gelagerte Suche nach der Vergangenheit des Romans der 70er Jahre mündet somit in eine neue Möglichkeit der Vergegenwärtigung und des Gegenwartsbezuges. Von einem solchen Standpunkt aus, beginnen Fragen von überlebter Konventionalität und kultureller Identität im Emanzipationsbestreben des Menschen eine neue literarische Gestalt anzunehmen.

Die jungen Autoren begeben sich mehr und mehr in die Nähe semiotischer kulturtheoretischer Überlegungen, die zunächst am Modell des „Offenen Kunstwerks“⁶ von U. Eco festgemacht werden, dessen Werk seit 1969 in rumänischer Übersetzung vorliegt. Ecos Überlegungen wurden dabei zu einer Art von intertextueller Autorität, auf deren Grundlage sich nicht nur kulturtheoretische Aspekte, sondern auch literarische Schreibweisen erläutern, theoretisieren und in ihrer kommunikativen Gerichtetheit rechtfertigen ließen.

Damit hielten die semiotischen Theorien Einzug in den literarischen Text, wurden „Dialogizität“, „Zeichencharakter“, „poetisches Auf-Sich-Selbst-Verweisen“ und Polyvalenz, teils als Filtrierung subjektiver Erfahrung, teils als kulturtheoretische Fundierung, aber auch als Interpretationshilfe für den eigenen Text eingebracht. Es entstand eine Fusion von kulturtheoretischen, literaturkritischen und fiktionalen Elementen im literarischen Werk. Neben der direkten theoretischen Aussage bekommen die althergebrachten literarischen Techniken und übernommenen Motive einen Eigenwert, einen historisch-kulturellen Verweischarakter, der sie mit dem Gegenwartsbezug in Dialog treten läßt. So wird mit Hilfe literarischer Konventionen – Nedelciu nutzt in seiner Kurzprosa z. B. Motive und rhythmische Schemen der rumänischen Volksballade⁷ – Wirklichkeitsbezug in ein Ensemble kultureller Vermitteltheit eingeordnet. Normen und Wertvorstellungen in den zwischenmenschlichen Beziehungen, die Rolle von Konvention und Adaption im Alltag, werden an ihrer historischen Dimension gemessen und in ihrem emanzipatorischen Anspruch überprüft.⁸

Das Verschmelzen von fiktionalen und metaliterarischen Elementen im Werk beansprucht den Leser auf mindestens zwei Ebenen in der Rezeption, fordert seine ständige Implikation, aber auch sein Heraustreten aus der ästhetischen Kommunikation. Dieser Verdopplungseffekt, der die Wahrnehmung von Bezeichnetem und Bezeichnendem mit einem Moment der Distanzierung vom Text verbindet, der als semiotisches Subsystem eines Gesellschaftssystems verstanden wird, setzte die textualistische Debatte mit dem fiktiven Leser in Gang. Es ist der Leser, der zur Hauptfigur des Textes wird. Lesen versteht sich dabei jedoch immer als ein allgemeines Verhaltensmodell, das sein metaphorisches Äquivalent in einem anzustrebenden „Lesertypus“ findet.

Hier soll deshalb der Vergleich zwischen U. Ecos Theorien und deren literarischer Umsetzung in dem Roman *Il nome della rosa* und Mircea Nedelcius Prosa angesetzt werden, deren Entwicklung für den rumänischen Textualismus als Beispiel dienen soll.

In seiner *Nachschrift zum „Namen der Rose“* geht U. Eco davon aus, daß jeglicher Schreibakt einem doppelten Dialog unterworfen ist, dem Dialog zwischen dem entstehen-

⁶ U. Eco, *Opera deschisă*, Bucureşti 1969.

⁷ M. Nedelciu, *Jenny sau balada preafrumoasei conţopiste*. In: *Efectul de ecou controlat*, Bucureşti 1981.

⁸ M. Necelciu, *Aventuri intr-o curte interioară* (1979); *Efectul de ecou controlat* (1981); *Amendament la instinctul proprietăţii* (1983).

den Text und allen zuvor geschriebenen Texten und dem Dialog zwischen dem Autor und seinem gedachten Wunsch-, Modell- oder Musterleser.⁹ Auf dieser Grundlage unterscheidet er zwischen den Texten, die sich den Leserwünschen beugen, demzufolge der gegenwärtigen Lektürekonvention entsprechen, und dem Text, durch welchen der Autor einen neuen Lesertyp zu schaffen hofft, indem er „seinen Lesern aufdeckt, was sie verlangen müßten, auch wenn sie es selbst noch nicht wissen.“¹⁰ Ecos Idealleseer ist ein Komplize, der sich bewußt auf das Spiel des Autors einläßt.¹¹ In direkter Bezugnahme auf U. Eco entwickelt M. Nedelciu in seinem 53 Seiten langen Vorwort zum Roman *Tratament fabulatoriu* seine „Ästhetik der Implikation und der Aktion“: „Dann, wenn der Schriftsteller sich einen kompetenten Leser vorstellt und diesem eine „geistige“ Lektüre abverlangt, befinden wir uns auf dem Weg zu einer „kritischen Lektüre“, zu einer maximalen Freiheit und zu einer maximalen Einbeziehung des Lesers.“¹²

Ausgehend vom Konzept der sprachlichen Kommunikation als einem Prozeß des Austauschs von Zeichen, unterscheidet Nedelciu die unmittelbare Befriedigung des Kommunikationsbedürfnisses in der Alltagskommunikation, wo das sprachliche Zeichen in seinem „Gebrauchswert“ genutzt – als vernutzt – wird, von einer mittelbaren Bedürfnisbefriedigung auf der Basis der Neuproduktion von Zeichen, wie sie für das literarische Werk typisch sei, mit dem der Autor den Zweck der Veränderung des Lesers verfolge oder – wie Eco es nennt – das Erlebnis der Selbstveränderung des Lesers.¹³

Die Unterscheidung von einfacher und ästhetischer Kommunikation, wie sie Nedelciu aus Ecos Semiotik ableitet, widerspiegelt sich schon in seinem Roman *Zmeura de cîmpie*,¹⁴ in dem die kommunikative Situation, der Dialog, die Befragung und der Diskurs in ihrer alltäglichen Funktion dargestellt werden.

Der Roman ist noch nach dem strukturellen Muster des politischen Romans der 70er Jahre aufgebaut. Nedelcius Hauptfigur, Zare Popescu, begibt sich hier auf die Suche nach seinen verschollenen Eltern. Die Handlung besteht aus einer Reihe von Berichten über die Vergangenheit, die dem Leser wie retrospektiv eingebaute Filmszenen dargeboten werden, in die sich unmerklich Verfälschungen einschleichen. Die verschiedenen Aussagen über den Zweiten Weltkrieg und die Zeit der 50er Jahre erscheinen immer wieder von später geprägten, allgemeinen Konventionen unterzogenen Urteilen überlagert. Die rhetorische Strategie der einzelnen Sprecher dient allein dazu, den Zuhörer von ihrer Unschuld am Geschehen überzeugen zu wollen. Der Diskurs wird zu einer Rhetorik des Beeinflussens, durch welche sich das sprachliche Zeichen mehr und mehr vom konkreten Sachbezug löst und damit seine Funktion verändert. Es unterwirft sich einer allgemeinen Konvention, die nicht mehr der von Eco konstatierten notwendig freien Übereinkunft in der Kommunikation entspricht, sondern die in ihrer neuen kommunikativen Gerichtetheit, die Form eines sozialen Kompromisses annimmt.

Nedelciu wendet sich dem Austausch von Sprachklischees zu, die er vor dem Hintergrund ihrer linguistischen Erscheinung zu erklären bemüht ist. Er veranschaulicht dabei jedoch den Prozeß einer „Monologisierung“ des „Namens“, dessen Bedeutungsvielfalt für Eco

⁹ U. Eco, *Nachschrift zum „Namen der Rose“*, München 1984, S. 55.

¹⁰ ebd., S. 57.

¹¹ ebd., S. 59.

¹² M. Nedelciu, Vorwort zum Roman *Tratament fabulatoriu*, S. 11.

¹³ U. Eco, ebd., S. 59.

¹⁴ M. Nedelciu, *Zmeura de cîmpie*, Bucureşti 1984.

und Bachtin als Echo fremder Urteile über den Namen, zu einem notwendig kommunikativen Element geworden sind. Diese „Monologisierung“ führt im Roman deshalb auch zu einem Zusammenbruch jeglicher Kommunikation. Das jeweils sprechende Subjekt gibt nur noch dem Gefühl einer notwendigen Adaption nach, eine Veräußerung subjektiv einmaliger Erfahrung findet nicht mehr statt.

Besonders deutlich wird dies bei der Befragung des Lehrers Popescu über die Zeit der 50er Jahre. Der Lehrer beginnt hier einen moralisierend-didaktischen Diskurs. Ausgehend von der Darstellung des Zweiten Weltkriegs erläutert er die Notwendigkeit einer gesellschaftlichen Umwandlung, überspringt kritische Fragen und weist den Zuhörer schließlich auf die Errungenschaften des Neuen hin. Er vermittelt keine subjektiven Erfahrungsmomente mehr, sondern reproduziert ein Standardbild, das er viel später erworben hat, indem er persönliches Erleben einer nachträglichen allgemeinen Angleichung unterzog. Er wirkt für den Zuhörer unglaublich, dieser hat den Eindruck des Verschleierns und Versteckens von Tatsachen. Zurück bleibt nichts als der Eindruck, den der Zuhörer vom Lehrer Popescu gewonnen hat, und dieser kennzeichnet den Verlust an persönlicher Identität und moralischer Integrität der literarischen Figur. M. Nedelciu weitet sein Figurenensemble um Zare Popescu aus. Alle Vertreter der jungen Generation sind Waisenkinder, die sich auf der Suche nach ihren Eltern befinden. Immer wieder stoßen sie auf Szenen des Ersatzes von persönlichen Werten durch konventionelle Formen. So verkauft z. B. jemand die Handarbeiten der Mutter, um sich bunte westliche Autoaufkleber dagegen einzutauschen. Eine andere Figur, ein alter Bauer, findet sich tagtäglich auf den Parkplätzen vor den Touristenbussen ein, um dort vor den Fremden sein Flötespiel als touristische Attraktion anzubieten. In der Vielzahl der konkreten Erscheinungen findet Nedelciu eine Konstante: „Jedes Zeichen von schlechtem Geschmack ist der Beweis einer für Wirklichkeit gehaltenen Illusion“.¹⁵

Wenn die Geschichte, wie Zare Popescu bei seiner verunglückten Aufnahmeprüfung für die Geschichtsfakultät verkündet, aus Menschen, Objekten, ihren „Namen“ und Geschichten zusammengesetzt ist,¹⁶ muß man sich darüber klar werden, daß die Namen und Geschichten nur Zeichen von Menschen und Objekten darstellen. Es sind Zeichen, die auf Objekte verweisen, mit den wirklichen Erscheinungen sind sie nicht zu verwechseln. Ihr Wert hängt von der Funktion ab, die man ihnen beimißt.

Durch das Einbringen dieses Gedankens gelingt es Nedelciu, von der Vielzahl der dargestellten Erscheinungen zu abstrahieren und sie als Auswirkung ein und desselben Mechanismus aufzuzeigen, der Verwechslung von Zeichen und Objekt, von Text und Wirklichkeit. Der „Name“ der von seinem Referenten gelöst erscheinen kann, unterliegt stets einer neuen Funktionssetzung. Er gibt damit seine eigentliche Bestimmung auf und wird, wie beim Lehrer Popescu, dazu genutzt, Kompromißhaltungen zu rechtfertigen. Er kann in politische, ideologische, kulturelle und ästhetische Surrogate ableiten.

Auch für U. Eco steht außer Zweifel, daß das Zeichen, das im Gegensatz zum Spiegelbild von seinem kausalen Referenten gelöst erscheint, durch Umfunktionalisierung mißbraucht werden kann.¹⁷ Für Eco ist dies jedoch keine unabdingbare Konsequenz der komplexen kommunikativen Situation der Gegenwart, deren Beginn als zivilisatorische Errun-

¹⁵ ebd., S. 210–211.

¹⁶ ebd., S. 46.

¹⁷ U. Eco, *Sugli specchi e altri saggi*, Milano 1985, S. 23.

genschaft er schon im Mittelalter ansetzt. Die beiden Möglichkeiten des Gebrauchs und Mißbrauchs des Zeichens, des Textes, der Literatur – ja des menschlichen Wissens überhaupt –, sind deshalb zum Thema des Romans *Il nome della rosa* geworden.

In Nedelcius Roman *Zmeura de cîmpie* stellt der Autor den Mißbrauch des Zeichens dar, ohne dabei seinen zivilisatorischen Wert zu beachten. In seinem späteren Werk, in dem Roman *Tratament fabulatoriu*, der Heilmethode durch Erzählen, wendet er sich nunmehr der ästhetischen Kommunikation zu, in der er einen Ausweg aus diesem Mißbrauch veranschaulichen will.

Bei dem Vergleich der beiden Romane auf der uns interessierenden Ebene der im Text eingeschriebenen „Lesertypen“, die Denk- und Verhaltensmodelle im Zusammenhang mit der Nutzung des Zeichens repräsentieren, greifen wir auf einen Artikel Monica Spiridons *Lector in fabula* zurück.¹⁸

Monica Spiridon faßt Ecos Roman als eine hermeneutische Allegorie auf, in welcher der Autor eine Serie von Lesertypen veranschaulicht, die gleichzeitig mögliche Leseweisen des eigenen Romans darstellen.¹⁹

Auf diese Weise erscheint Jorge von Burgos nicht nur in seiner Funktion als Bewacher und Bewahrer der klösterlichen Bibliothek, in seiner antidemokratischen Haltung, die mit einer Anmaßung des Geistes, dem Glauben ohne Lächeln und der nie in Zweifel gezogene Wahrheit verbunden sind,²⁰ sondern gleichsam auch als Verkörperung eines bestimmten Intellektuellentyps, eines Leser- und Autorentyps.

Quelle und Modell jeglicher Wahrheit ist für Jorge die Bibel, der theologische Diskurs als ihre Metasprache hat sich ihrer Autorität zu beugen, sie zu zitieren, zu interpretieren und zu rechtfertigen. Jorge ist ein Lesertyp, der mit Akribie die Geschlossenheit eines auf sich selbst verweisenden Textes untermauert.²¹

Einem solchen Leser, der immer auf der Suche nach dem in sich ruhenden, einzig wahren Sinn liest, semantische Vieldeutigkeit auflöst und damit jegliche individuelle Lektüre und jegliche Historisierung negiert, muß besonders die Komik als ein ketzerischer Angriff auf das „Werk“, das er mit der Ordnung und Stabilität der Welt gleichsetzt, erscheinen. Die Komik, die nach Bachtin einem Veräußerungs-, einem Veröffentlichungsprinzip unterliegt, die Schwächen, Mängel und Tabus auf dem Marktplatz preisgibt und damit zur Befreiung von den Tabus führt, wird von Jorge als Entwertung aller Werte begriffen.²²

Doch fürchtet Jorge nicht so sehr die Befreiung einer unterdrückten Volksmenge durch die spontane Karnevaleske, sondern deren theoretische Rechtfertigung, die für ihn dann gefährlich wird, wenn sie Komisches beschreibend und erklärend fixiert.

Wilhelm von Baskerville, der als angelsächsischer Gesandter und empirisch orientierter Philosoph Jorges Gegenspieler ist, verkörpert den hierzu entgegengesetzten Lesertyp. Als Detektiv ist er Experte in der Dechiffrierung von Zeichen. Sein Handwerk ist das eines semiotischen Formalisten.²³

¹⁸ M. Spiridon, *Lector in fabula*. In: Cahiers roumains d'études littéraires, 1986/3.

¹⁹ ebd., S. 49.

²⁰ H. Heintze, *Der Name eines Bestellers*. In: Weimarer Beiträge, 1987/3, S. 270.

²¹ A. Compagnon, *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris 1979, S. 160/163.

²² vgl. M. Bachtin, *Die Funktionen des Schelms, des Narren und des Tölpels im Roman*. In: Untersuchungen zur Poetik und Theorie des Romans, Berlin 1986, S. 349.

²³ M. Spiridon, ebd., S. 54.

„Die Idee ist ein Zeichen der Dinge, und das Bild ist ein Zeichen der Idee, also ein Zeichen eines Zeichens. Aber aus dem Bild rekonstruiere ich, wenn nicht den Körper, so doch die Idee, die andere von ihm hatten.“²⁴ Dieses Zitat mag Monica Spiridon dazu veranlaßt haben, in der Figur Wilhelms den Neoformalisten zu sehen, der eine Art von Urstruktur sucht, einen universellen Code. Mag man dieses Zitat als eine Kritik Ecos am formalen Strukturalismus verstehen, ist doch Wilhelms Methode, sein dechiffrierendes Detektivspiel, keineswegs auf die Suche nach einer absoluten Idee gerichtet. Wilhelm hat die Distanz wahrgenommen, die zwischen dem Körper und seinem Zeichen existiert. In der Vermittlung wird das Zeichen von der Idee geprägt, die man ihm eingibt, d. h. von der Funktion, die man ihm jeweils auferlegt. Wilhelm ergründet somit Denk- und Verhaltensweisen der Protagonisten einer Epoche.

Im Prozeß dieser Suche hält sich der Detektiv anfangs an das ihm suggerierte Schema der Apokalypse, nach dessen „Urmuster“ die Morde im Kloster ablaufen sollen. Solange Wilhelm der Spur der Apokalypse folgt, scheint seine Suche in die Irre geführt. Eco baut hier jedoch ein Paradoxon ein, das man nicht übersehen darf.

Wenn es Wilhelm schließlich gelingt, die Verbrechen aufzuklären, dann nur anhand dieses falschen Schemas, zuzüglich der Bücher natürlich, aus denen er den Inhalt der Aristotelischen Poetik der Komödie ableitet: „Heutzutage sind alle vom Buch des Johannes besessen ... am meisten du ... Und genau dieses falsche Muster hat mich schließlich auf deine Spur gebracht ...“, gesteht er Jorge im Schlußdialog.²⁵

Es ist der durchschnittliche Lektürehorizont, das kulturelle Wissen einer Epoche, das Wilhelm anhand einer Vielzahl von konkreten Möglichkeiten, Ideen und Motiven – Peirce nennt es die Vielzahl möglicher Interpretanten – rekonstruiert. So gelingt Wilhelm schließlich der Nachvollzug der Denk- und Handlungsweise Jorges. Das Schema der Apokalypse, das strukturelle Muster, ist nur ein Anhaltspunkt, ein Zeichen. Es verkörpert nicht die Idee, sondern verweist auf das Motiv. Dieses Motiv einmal ergründet, wird das Muster nutzlos, kann es abgeworfen werden, wenn man sein Ziel erreicht hat.²⁶

Um so mehr Jorge bemüht ist, seine Spuren zu verwischen, um so mehr sagen diese über ihn aus, auf einer übergeordneten Ebene natürlich, auf der sie als verwischte Spuren ein Mystifizierungsbestreben entlarven. Je mehr Jorge sich hinter dem apokalyptischen Schema in Sicherheit wiegt, sich also eines Textes bedient – eines Zeichens – um seine kriminellen Machenschaften zu verschleiern und die Verantwortung dafür weiterzudelegieren, desto mehr verweisen die Zeichen auf ihn.

Jorge, und dies soll hier hervorgehoben werden, nutzt den gelesenen Text, um sich hinter ihm als Subjekt seiner eigenen Verantwortung zu entziehen, um zu verschleiern, zu mystifizieren. Wilhelm dagegen, versucht zu entschleiern, zu entlarven und aufzudecken. Dabei muß er den Text in seiner Funktion im kulturellen Horizont seiner Zeit betrachten, kann ihn nicht als etwas in sich Ruhendes sehen, sondern muß sich als interpretierendes Subjekt selbst einbringen.

²⁴ U. Eco, *Der Name der Rose*, Berlin 1985, S. 434. Vgl. auch *Nachschrift*, Anmerkung 17, T. A. Sebeok/J. U. Sebeok, *Du kennst meine Methode: Charles S. Peirce und Sherlock Homes*, Frankfurt am Main, 1982. Eco macht hier auf den Zusammenhang zwischen Detektiv und Semiotiker aufmerksam.

²⁵ U. Eco, ebd., S. 571.

²⁶ ebd., S. 598.

Mit der Figur Adsons, dem Lesertyp, der mit Detailtreue registriert, ohne zu begreifen,²⁷ schließt Eco die Serie seiner Leserfiguren ab. Adson stellt einen Durchschnittsleser dar,²⁸ der mit photographischer Treue, in schülerhafter Denkweise mittelalterlich-allegorisches Ideengut kolportiert – so natürlich, wie es sich Eco vorstellt. Nicht zuletzt durch ihn wird der Eindruck von historischer Authentizität erzeugt.

In der Figur Adsons findet sich neben dem Leser auch der Typus eines Autors, es ist der detailtreu reproduzierende Chronist. Ecos Roman nimmt so die Form einer Chronik an, einer zeitlich sukzessiven Darlegung von Ereignissen, die nicht um ein kausales Prinzip oder einen durchgehenden Sinn gruppiert sind, wie in der späteren Geschichtsschreibung. Die dargestellten Ereignisse stehen somit in ihrer Aussage für sich selbst, Adson vermag nicht, sie zu interpretieren, sie durch Begreifen oder Erklären zu verbinden. Er vermittelt nur die Details, Zeichen, die der reale Leser dechiffrieren muß.

Dem Chronisten Adson stellt Eco den Autor Jorge von Burgos entgegen, der mit den Bibelzitat, die Adson getreu reproduziert, ganz anders umzugehen versteht, ist er doch der bemerkenswerte Regisseur aller Ereignisse. Aus dem Dunkeln heraus inszeniert und überwacht er die von ihm geschaffenen Requisiten, zwischen denen er die Menschen wie Marionetten bewegen zu können glaubt. Jorge repräsentiert die Inszenierungen des sich selbst verleugnenden, allwissenden Erzählers, der seine Macht nie offenbart, dabei jedoch willkürlich schaltet und waltet und sein Spiel mit der Mission begründet, deren Verwaltung er für sich allein in Anspruch nimmt. Als Bewahrer und Verwalter des Wissens ist ihm der Text selbst eine Autorität, derer er sich in einem gefährlichen Sinne bedient. Wissen bedeutet für ihn Beherrschen, es hat damit einen völlig anderen Sinn als bei Wilhelm, der in seinem Diskurs im Konvent der Mönche die Benennung zum Ausdruck menschlichen Schöpfertums erhebt: „... werden die nomina doch von den Menschen ersonnen ad placitum, also aufgrund freier und gemeinsamer Übereinkunft.“²⁹

Indem Wilhelm den Menschen die Freiheit zugesteht, ihre „Namen“, die er etymologisch mit Gesetzen gleichsetzt, selbst und in freier Übereinkunft zu bestimmen, propagiert er im aufklärerisch-humanistischen Sinn ihre weltliche Selbstbestimmung.

Daß dies mit Hilfe der Saussureschen Zeichentheorie geschieht, ist für den Semiotiker bezeichnend, fungiert diese doch als ein notwendig „falsches“ Schema in seinem Roman – ähnlich dem der Apokalypse bei Wilhelms Suche. Sie gehört zum gegenwärtigen Lektürerhorizont, so wie die Apokalypse zu dem von Wilhelm, und bietet als mögliches Erklärungsmodell eine Konstante an, von der aus eine Vielzahl von Erscheinungen interpretierbar wird.

Den Namen beim Namen nennen, schöpferisch tätig sein, sich als Subjekt verwirklichen und die Tabus abschütteln, werden durch den semiotischen Anklang zu möglichen Bedeutungen des Benennens, dem Eco am Beispiel der Komik eine karthatische Wirkung zuspricht: „Dieses Buch aber, das die Komödien und Satyrspiele und Mimen rechtfertigt als wundertätige Heilmittel, die angeblich eine Reinigung von den Leidenschaften bewirken durch Darstellung eben der Mängel und Laster und Schwächen...“³⁰, dieses darstellende und benennende Buch ist eine Rechtfertigung der alles veräußernden Komik. Es gewährt

²⁷ U. Eco, *Nachschrift*, S. 42.

²⁸ M. Spiridon, ebd., S. 57.

²⁹ U. Eco, ebd. S. 434.

³⁰ U. Eco, ebd. S. 577.

der Komik den Eingang in den kulturellen Horizont der Menschheit, der ihr verwehrt bleibt, solange sie nur als spontane Revolte existiert. Hier wird sie zu einer wirklich emanzipatorischen Kraft für den Menschen.

Das „wundertätige Heilmittel“, das Buch also, das die Komödien rechtfertigt, gibt dem 1986 entstandenen Roman Mircea Nedelciu *Tratament fabulatoriu* seinen Titel. Hier will er das Gegenmodell zur Alltagskommunikation durch die ästhetische Kommunikation schaffen, einen Roman anbieten, in dem das Zeichen nicht mißbraucht wird.

Wie in U. Ecos Roman dient auch ihm dabei das semiotische Modell zur Veranschaulichung und Erklärung der bisher im Vordergrund seines Schaffens stehenden Probleme von Vergangenheitsbewältigung und kultureller Identität, von Verantwortungsbewußtsein und persönlicher Integrität.

Deshalb sind wie in U. Ecos Roman auch bei M. Nedelciu eine ganze Serie von Autor-Leser-Figuren im Text eingeschrieben, die sich hier allerdings auf zwei unabhängig voneinander existierenden Ebenen – einer Ebene der narrativen Gegenwart und einer Ebene phantastisch angelegter Parabolik – parallel zueinander bewegen.

Der Roman, der in der Gegenwart spielt, beginnt mit der Ankunft des Meteorologen Lukas im Dorf Fuica, das sich neben einer riesigen agrarischen Versuchsstation – dem „Fition“ – befindet, über welches die geheimnisvollsten Gerüchte im Umlauf sind. Lukas hat die frühere Arbeit verlassen und seine Verlobte Ula in einer gefährlichen Situation verraten, Gewissensbisse über ihr unsicheres Schicksal peinigen ihn. Nur langsam gelingt es ihm, in dem neuen Dorf Fuß zu fassen und sich einen Kreis von intellektuellen Freunden zu schaffen, zu denen die Schauspielerin Gina-Felina, der Maler V., der Lehrer Nelu, der Agronom Pascu und der Arzt Abraş gehören. Sie verbringen ihre Zeit mit Feiern, erotischen Abenteuern und Trinkgelagen. Geprägt vom materiellen Wohlstandsdenken bevorzugen sie den importierten Kognak der Marke „Camus“ und lassen sich aus Langeweile und Sensationslust die seltsamen Erlebnisse des Lukas erzählen, der ihnen geisteskrank scheint. Ihr Lektüreanspruch reduziert sich auf Triviales, Sensationelles, Exotisches, und das scheint Lukas ihnen zu bieten.

Lukas' Erzählungen führen in eine Welt der Phantasie, auf die parabolische Ebene des Romans. Während seines Aufenthalts in Fuica gerät er nämlich mehrfach in Kontakt mit einem isoliert im Wald existierenden Gut und den dort lebenden Menschen. Die Erzählungen über das Gut Harapolis – Freudenstadt – werden aus den Utopien der Abenteuerliteratur gespeist, entführen die „Leser“ in eine Scheinwelt, deren irrealer Charakter immer wieder betont wird. So steht im Zentrum des Guts das Herrenhaus, eine Windmühle dient als Energiequelle. Daneben sind die Bungalows der Bewohner angeordnet, die auf den fruchtbaren Feldern, die das Gut umschließen, arbeiten.

Anfangs scheint Nedelciu Utopia im krassen Gegensatz zur Gegenwartsebene angelegt, nur ein Faktor verbindet beide Ebenen, das Geheimnisvolle, das sie umwittert; das Dorf Fuica mit seiner agrarischen Versuchsstation, das Gut Harapolis, das auf keiner Landkarte existiert, von welchem aber noch die Legenden der Alten im Dorf wissen. Für die Bekannten von Lukas steigert das ihr „Lesevergnügen“.

Lukas gelingt es, drei Besuche in der Freudenstadt zu machen. Schrittweise kommt er mit den Bewohnern in Kontakt. Er registriert ihre Aussagen und gibt sie an seine Freunde weiter, die sich über seine angeblichen Hirngespinnste amüsieren. Lukas fungiert also als Beobachter und Chronist, wie es die biblische Anspielung auf seinen Namen untersetzt. Da er als geistesgestört gilt, darf er alle Tabus durchbrechen und ein Spiegelbild entwerfen.

Der erste Bekannte von Lukas in Harapolis ist Gheorghită, der Führer zwischen den beiden Welten. Von ihm erfährt er, daß das Gut einem gewissen Marius gehört, der es vererbt bekommen hat, und der allen Mitgliedern der Gemeinschaft zwei Aufgaben auferlegt; neben ihrer praktischen Tätigkeit sind alle verpflichtet, historische Untersuchungen darüber anzustellen, wie Marius zu seinem Erbe gekommen ist. Jeder Einwohner untersucht dabei den Lebenslauf eines Vorfahren. Die Forschungen nähren sich aus der auf dem Gut befindlichen Bibliothek.

So ist Lukas' neuer Bekannter Gheorghită der Biograph des Urgroßvaters von Marius, Ion, dessen sämtliche Bemühungen darin bestanden, die Spuren seines wirklichen Lebens zu verwischen.

Der Name des Biographen, Gheorghită – ein Diminutiv für Gheorghe oder Jorge – weist auf seine Rolle als mystifizierender Autor hin. Er ist aber ein Mystifizierer im Kleinformat, der seine biographische Tätigkeit dahingehend wahrnimmt, daß er das Leben der untersuchten Figur kopiert, sich selbst ständig in sie hineinzusetzen bestrebt ist, und damit genau wie diese keine eindeutig festzumachende Identität mehr besitzt. Der Urgroßvater Ion, den Gheorghită bewundernd nachahmt und beschreibt, wird von Nedelciu aus intertextuellen Anspielungen konstruiert. Er trägt die Züge der literarischen Figur Dinu Paturică aus N. Filimons Roman *Ciocoli vechi și noi*, einem der ersten Romane in der rumänischen Literatur.³¹

Durch Anspielungen auf Filimons Roman bringt Nedelciu – wie Eco – das historische Kolorit und den kulturellen Horizont einer Zeit ein. Es ist die Zeit der Fanariotenherrschaft in Rumänien, das erste Drittel des 19. Jahrhunderts, in welchem die rumänischen Fürstentümer unter türkischer Oberhoheit standen, wobei sie sich griechischer Administratoren, der Fanarioten, bedienten. Die Figur Dinu Paturică, des Parvenüs der Schreiber Gilde, veranschaulicht dabei ein intellektuelles Karrieristentum in spezifisch rumänischer Form, das seinen Ausdruck in dem Namen Paturică findet: Paturică bedeutet Deckchen, ein Deckchen, das sich zusammenzulegen und auseinanderzufalten versteht. Denn Paturică hat begriffen, daß das Geld in der aufkommenden Warenwirtschaft von entscheidender Bedeutung ist, und er widmet sein ganzes Bestreben dem Erlernen von Mitteln zur schnelleren Bereicherung, die er scheinheilig, schlau und wendig, gleichzeitig aber brutal und skrupellos anwendet. Seine Methode bezieht er aus Büchern, denn er ist Leser: „Ich brauche solche Bücher, die meinen Verstand schärfen, die mich das Mittel lehren, zu Glanz und Ruhm zu gelangen ... die Lebensbeschreibungen großer Männer vergangener Jahrhunderte – das sind die Bücher, bei deren Lektüre man mit gutem Gewissen sagen kann, daß man nicht umsonst die Zeit vertrödelt.“³²

Durch eine Anspielung, die Nedelciu in die Figur des Urgroßvaters Ion einbaut, wird dem Leser Filimons Paturică, der zu einem Begriff in der rumänischen Geschichte und Literatur geworden ist, ins Gedächtnis gerufen. Das Bild Ions rundet sich ab, es findet seinen historischen Platz und charakterisiert eine Lektürehaltung, ein Verhaltensmodell im Umgang mit dem Text.

Ausgehend von Paturică konstituiert sich eine Serie literarischer Figuren – Paturică, Ion, Gheorghită –, die das Karrieristentum zu verschiedensten Zeiten verkörpert, und deren gegenwärtige Variante in Harapolis Gheorghită ist, der Kopist. Lektüre wird dabei nur

³¹ N. Filimon (1819–1865), *Ciocoli vechi și noi*, 1863; dt.: *Parvenüs der Schreiber Gilde*, Berlin 1958.

³² N. Filimon, ebd., S. 43.

unter dem Aspekt eines unmittelbaren praktischen Nutzens gesehen, sie ist eine Gebrauchsanweisung für die angestrebte Karriere. Die zweite Person, auf die Lukas bei seinen Besuchen in Harapolis trifft, ist Gheorghe, ein nunmehr arrivierter Gheorghită. Er beschäftigt sich als Leser und Biograph mit dem Leben des Großvaters von Marius – Markus. Von ihm hat Marius sein Gut vererbt bekommen. Im Gegensatz zum kleinformatigen, pragmatischen Parvenü und Simulanten ist der Großvater Markus Geheimniskrämer und Mystifizierer im Großformat. Er repräsentiert ein verfeinertes, präntiöses Intellektuellentum, einen Adel des Geistes, der sich über seine pragmatische Umwelt erhaben fühlt. Deshalb ist er ständig bemüht, sich eine adlige Herkunft zu suggerieren und sich damit eine künstlerische und intellektuelle Überlegenheit gegenüber anderen zu erhalten. Sein Bestreben, sich in ein geheimnisvolles Licht zu tauchen, gibt ihm die Möglichkeit, sich von der Gegenwart zu lösen, und – wie Nedelciu sagt – sein zeitliches Zentrum in die Vergangenheit zu verlagern, d. h. in wehmutsvoller Andacht den ästhetischen Höhen der überlebten sozialen Klasse nachzutruern.³³

Die Geschichte des Großvater Markus ist wiederum aus den verschiedensten Anspielungen konstruiert. Ein ganzes Arsenal phantastischer Erzähler von J. L. Borges bis zu Mircea Eliade, dessen bekannteste Erzählung *La Țigănci* bei Nedelciu als „La Cucoane“ wieder auftaucht, wird bemüht, um die Atmosphäre des Geheimnisvollen, die den Großvater umgibt, zu suggerieren. Seine Figur jedoch lehnt Nedelciu an das historische Vorbild des rumänischen Schriftstellers M. I. Caragiale an, den unehelichen Sohn des Klassikers I. L. Caragiale, der in den 20er Jahren unseres Jahrhunderts in der Tradition der französischen Spätromantik eines Villiers de l'Isle-Adam und Barbey d'Aureville schrieb.³⁴

Der Lebensweg des Markus ist der des Schriftstellers, der sich eine aristokratische Herkunft verlieh, und der sich durch eine Heirat die Mittel verschaffte, um zurückgezogen von der Welt auf einem Herrengut zu leben, dessen Wände er mit Zeichnungen heraldischer Herkunft schmücken und vor dessen Tor er eine grün-goldene Flagge hissen ließ.³⁵ Über den Schriftsteller hinaus verweist die Figur des Großvater Markus aber auch auf die von M. I. Caragiale geschaffenen literarischen Figuren, wie sie z. B. in seinem Roman *Craii de Curtea-Veche* agieren, dessen spätromantische Helden zu Zeugen des moralischen und kulturellen Verfalls im Bukarest der 20er Jahre werden. Pantazi und Pașadia, die Könige vom Alten Hof, führen ein exzentrisches Doppelleben. Tagsüber erscheinen sie als verfeinerte und subtile Intellektuelle – Pașadia konzipiert sogar ein epochemachendes Werk –, nachts geben sie sich den Ausschweifungen der Bukarester Bordelle hin.

„Alle haben ihren Existenzschwerpunkt seit langem in die Vergangenheit verlegt“,

³³ M. Nedelciu, ebd., S. 131.

³⁴ M. I. Caragiale (1885–1936), *Remember*, 1924; *Craii de Curtea-Veche*, 1929; *Perpessicius*, 1965. M. I. Caragiales Werk, das zu den verschiedensten Zeitpunkten von der rumänischen Literaturgeschichte recht unterschiedlich bewertet wurde, erlebte in den 70er Jahren seine Wiederentdeckung. Es ordnet sich dabei in die Neubewertung phantastischer Gestaltungsmittel ein. *Sub pecetea tainei*, *Remember* und *Craii de Curtea-Veche* werden von der rumänischen Literaturkritik in eine Ästhetik des Geheimnisvollen eingeordnet. Es handelt sich zumindest in den beiden Frühwerken um die Darstellung mysteriöser Kriminalfälle, die vom Erzähler nicht mit dem Wunsch nach Aufklärung dargeboten werden, sondern um ihrer selbst willen, d. h. es ist der Reiz des Geheimnisvollen, den es zu genießen gilt.

³⁵ M. Nedelciu, ebd., S. 135–136.

meint der Kritiker Al. George, über dessen Zitat Nedelciu die Identifikation zwischen M. I. Caragiale, den Königen des Alten Hofes und dem Paar Gheorghe-Markus einleitet.³⁶

Genau wie Paşadia wird der Großvater Markus sein Lebenswerk mit in den Tod nehmen, wie die Bibliothek des Klosters bei Eco, geht es in Flammen auf. Wissen soll nicht veräußert werden, sondern wie bei Jorge letztendlich im Dienste der Hypertrophierung der eigenen Person stehen. Dem Biographen bleibt nichts als der Name der zu untersuchenden Figur, und der ist Ausdruck ihrer Hauptbeschäftigung, der Selbstüberhöhung durch Verschleiern. „Scrisul ca tănuire“, nennt es Mircea Nedelciu, Schreiben, um zu verschleiern.³⁷

Auch auf Gheorghe, den Biographen des Großvater Markus, wirkt sich diese Lebenshaltung aus. Als Bewacher der Bibliothek des Guts Harapolis fühlt er sich als Auserwählter unter den seinen: „Und ich bin der Fortgeschrittenste hier, weil ich erwählt wurde, seine Existenz zu rekonstruieren . . .“, verkündet er Lukas.³⁸

Mit dem Geheimnis des Mystifizierens in der Hand wird auch für ihn der Weg zur Hypertrophierung seiner eigenen Person frei, was ihm hinter den Kulissen eine Handlungsfreiheit ohne gleichen gewährt. Die Technik des Autors in der Figurengestaltung beruht auf einer ständigen Anspielung. Hierdurch entstehen Figurenserien, die einen bestimmten „Lesertyp“, ein Verhaltensmodell im Umgang mit dem Text konstituieren. Auch innerhalb des Romans vervollständigen sich diese Serien, pflanzen sich mit der Annäherung an die Gegenwart fort. So ist Marius, der Besitzer von Harapolis, aufgrund der Namensähnlichkeit mit seinem Großvater, dessen gegenwärtige Verkörperung.

Den Figurenserien entspricht dabei eine semiotische Hierarchie als eine immer neue Ebene der Fiktionalität. Figur um Figur, Text um Text reihen sich chronologisch aneinander, führen bis zur literarischen oder historischen Quelle und von dort aus über die parabolische Ebene zurück bis zu dem intellektuellen Freundeskreis von Lukas im Dorf Fuica, ja bis zum realen Leser selbst, dem Nedelcius Roman im Lektüremoment vorliegt, ein Roman, den der Autor gerade im Begriff ist niederzuschreiben.

Nicht durch die Figur eines dechiffrierenden Detektivs, sondern scheinbar ganz von selbst, dringen in den Freudenstaat die Anzeichen von Karrierismus, Bereicherungssucht und Machtmißbrauch. Sie werden als die eigentlichen Motive des Lesens und Schreibens enthüllt, die einen Jorge in neuen Varianten entlarven.

Im Gegensatz zu Ecos Klosterwelt gibt es in Nedelcius Roman weder auf der Ebene des fiktiven Harapolis, noch im Dorf Fuica Kriminalität auf offener Bühne. Die Verschleierungstaktiken sind subtiler, man bedient sich nicht der offenen Gewalt eines Jorge, der alle Neugierigen bestraft.

Und doch gibt es ein verstecktes Verbrechen, mit dem sich die gesamte Gemeinschaft schuldig macht, das Verbrechen des Verschleierns selbst, das Nedelciu semiotisch als Textdeformation begreift: „Einen Text deformieren, selbst wenn man Worte hinzufügt, die sich einpassen lassen, so daß Verwirrendes weiterbesteht, ist von einem bestimmten Gesichtspunkt aus ein Verbrechen,“³⁹ urteilt Nedelciu. In ihrer imitativen Aufnahme ihrer Vorbilder begehen die Kopisten von Harapolis eine solche Textdeformation. Ohne den Verweisscharakter des Textes zu beachten, lösen sie das ihm inhärente Stimmengewirr auf und un-

³⁶ Al. George, *Mateiu I. Caragiale*, Bucureşti 1981, S. 98.

³⁷ M. Nedelciu, ebd., S. 140.

³⁸ ebd., S. 141.

³⁹ ebd., S. 189.

terziehen es einer Monosemierung. Ohne den Text der Öffentlichkeit preiszugeben, nutzen sie ihn in ihrem Interesse. Dabei beugen sie sich gleichzeitig seiner Autorität, verstecken sich hinter seiner Aussage und verhindern seine emanzipatorische Wirkung.

Diese Art der Textdeformation ist das polemische Gegenstück zu M. Nedelcius künstlerischer Auffassung, in der bewußt Intertextualität als Vielstimmigkeitsprinzip genutzt werden soll, in der jede Anspielung neben ihrem Eigenwert auf die Funktion verweist, mit der sie genutzt wird.

Dies wird nun durch den dritten und letzten Besuch von Lukas auf dem geheimnisvollen Gut unterstrichen. Bei diesem Besuch wohnt er einer Diskussion der inzwischen in verschiedene Lager zerfallenen Gemeinschaft bei, in der es um den „Rückzug“ geht: „Macht er sich nicht durch diesen Rückzug zu einer Art von Beherrscher derjenigen, die in der Sklaverei der von ihm provozierten Situation verbleiben, möchte er nicht im Geheimen glorifiziert werden, positiv oder negativ, also gefürchtet?“, greifen die Bewohner von Harapolis die Machenschaften ihrer Wissensverwalter Gheorghîă, Gheorghe und Marius an.⁴⁰

Die Anklage des Dreigestirns, das wie Jorge von Burgos aus dem Dunklen heraus inszeniert, aus dem Hinterhalt agiert und durch das Vertuschen von Informationen im Namen einer offiziellen Vergangenheitsbewältigung einen Mystifizierungsprozeß der eigenen Person in Gang setzt, stellt sich als „Rückzug aus dem Text“ dar. Der Text wird für sie zu einem Schild, hinter dem sie ihren persönlichen Machtmißbrauch verstecken und mit dem sie der Gemeinschaft ein falsches Schuldbewußtsein predigen können.

In Nedelcius Roman kommt es schließlich zum Zusammenbruch von Harapolis. Geht in Ecos Roman die wertvolle Bibliothek in Flammen auf, wird das Kloster vernichtet, das seiner Funktion nicht mehr gerecht werden kann, löst sich Harapolis während des letzten Besuchs von Lukas in einer Karnevaleske von Trinkgelagen auf, kann es doch durch seinem Umgang mit dem „Text“ seinem emanzipatorischen Anspruch nicht mehr genügen.

Die Form der Karnevaleske, in der Nedelciu die Auflösung von Harapolis kleidet, ist gerade die Form der Komik, die Jorge von Burgos nicht fürchtete, gelang es ihm doch scheinbar, das Buch des Aristoteles zurückzuhalten. Es ist eine in der rumänischen Literatur bekannte Form der Komik, die in der Abrechnungsliteratur mit den 50er Jahren, z. B. in D. R. Popescus Romanzyklus *F* zum Zeichen eines Umbruchs geworden war. Sie setzt sich aus einem Gemisch von Angst, Passivität und Bequemlichkeit zusammen und scheint sich im Kreis der intellektuellen Freunde von Lukas im Dorf Fuica zu wiederholen.

Lukas selbst, in der biblischen Anspielung auch Arzt, gelingt es allerdings, sich von den eigenen Schuldcomplexen, vom Verrat an seiner Verlobten Ula, durch sein kompromißloses Erzählen zu befreien. Der von ihm erlebte und erzählte Roman zeitigt bei ihm eine karthatische Wirkung, ein „tratament fabulatoriu“. Seine Geschichte geht nicht verloren, sie wird vom Agronomen Pascu niedergeschrieben, sein persönliches Erleben kann in den Bestand menschheitlicher Erfahrung eingehen. Früher oder später, weiß Lukas, werden sich die Menschen anhand dieses Textes die Frage stellen, wo Harapolis liegt und wie man dorthin gelangt, sie werden es suchen: „Die Menschen stellen sich diesen Ort jeder anders

⁴⁰ ebd., S. 177.

⁴¹ D. R. Popescu, *F*, Bucureşti 1969.

vor...“, lesend und zuhörend werden sie sich ganz langsam verfärben: „Einige werden grün, andere violett, einige rot, manche glänzend weiß...“⁴²

Das einmalige, das persönliche Erlebnis von Lukas, das sich zum literarischen Text konstituiert hat, wird den Leser auf der Suche nach Harapolis begleiten. Mit Hilfe eines Spiegels, so beschreibt Nedelciu, wie er Harapolis findet. Das Spiegelbild reflektiert jedoch nicht die utopische Stadt, sondern wird nur mit der Farbe übereinstimmen, die der Leser angenommen hat.

Die Nutzung des Spiegelbilds bei dieser Suche, die an das Kinderspiel vom farblich gleichen Objekt erinnert, das der Suchende mit Hilfe anfeuernder Beobachter zu finden hat, geht über den Gemeinplatz von der literarischen Widerspiegelung hinaus.

Es stößt uns wieder auf U. Eco, der in seinem Essay *Sugli specchi* auf die Bedeutung hinweist, die er dem Spiegel als Motiv und Methode beimißt. Der Spiegel ist für ihn eine Art von „Prothese“ – er hat in diesem Sinne Ähnlichkeit mit Wilhelms Brille im Roman –, mit der man die Sinne (den Sehsinn) extensiv und intensiv zu erweitern vermag.⁴³

Der Spiegel erlaubt nicht nur ein vertieftes Wahrnehmen der äußeren Welt, sondern auch des sich betrachtenden Subjekts selbst. Diesem ermöglicht er eine ganz besondere Erfahrung, es kann sich als Subjekt betrachten, nämlich so, wie es sich selbst sieht oder sehen möchte, es muß aber auch das Bild akzeptieren, das der Spiegel reflektiert, ein Bild das nicht lügt, das so ist, wie andere es wahrnehmen. Das Spiegelbild gestattet somit die Wahrnehmung von Selbsterfahrung und Fremdrelexion, es ist zwischen Perzeption und Signifikation, zwischen Identifikation und Distanzierung angelegt. Der narzistischen Selbstbetrachtung, der Hypertrophierung der eigenen Person, setzt es bloßstellend die Wirklichkeit der anderen entgegen. In der farblichen Übereinstimmung mit der Harapolis lokalisiert wird, liegt die Forderung, den Widerspruch zwischen Selbst- und Fremderfahrung zu lösen, indem man ihn erkennt und selbständig eine Übereinstimmung beider anstrebt. Es ist Nedelcius ästhetisches Programm von der Selbsterfahrung und Selbstveränderung des Lesers, der das Gesicht von Harapolis bestimmt, dann, wenn er der ständigen Adaption, dem Identitätswechsel, eine persönliche Integrität entgegenzusetzen vermag.

In diesem Zusammenhang läßt sich auch die Serie der sich bei Eco und Nedelciu konstituierenden Propheten neu beleuchten. Jorge prophezeit im Roman *Il nome della rosa* die Ankunft des Antichristen, um die Mönche einzuschüchtern. Eine Voraussage, die Wilhelm schließlich in Jorges Person selbst bewahrheitet findet, ist sie doch nur der Reflex seiner eigenen Inszenierungen. Das in dem einschüchternden Diskurs entwickelte Bild vom Antichristen wird von Wilhelm spöttisch in seinem Auf-Sich-Selbst-Verweisen entlarvt.

Für Wilhelm basieren Voraussagen auf dem Verweischarakter von Zeichen, die von ihrem kausalen Referenten gelöst in ihrer kulturellen Bestimmtheit dechiffriert werden können. So gelingt es ihm auch den Inhalt der Aristotelischen Poetik der Komödie „vorauszusagen“. Jorge dagegen nutzt eigentlich das Spiegelbild, das nicht von seinem kausalen Referenten gelöst erscheinen kann, für seine Prophezeiung. Er nutzt es als „Zeichen“ für etwas, von dem er doch sehr gut weiß, daß er es selbst ist. Dies verleiht ihm seine unumschränkte Macht, seine versteckte subjektive Willkür, der Wilhelm nur benennend, entlarvend, beikommen kann.⁴⁴

⁴² M. Nedelciu, ebd., S. 253–254.

⁴³ U. Eco, *Sugli Specchi e altri saggi*, Milano 1985, S. 16f.

⁴⁴ ebd., S. 23, zum Zeichencharakter des Spiegels.

Ähnlich gelagert ist das Prophetentum des karrieristischen Urgroßvaters Ion, von dem Gheorghîța berichtet, daß er monatelang im voraus den kalten Winter ankündigte. Mit der Figur Ions bereichert M. Nedelciu die Serie der falschen Propheten aus dem politischen Roman der 70er Jahre in Rumänien. Zu ihnen gehört z. B. die Figur des Moise aus D. R. Popescus Romanzyklus *F*. Sie treibt als Funktionär in ihrem Dorf mit versteckter Willkür ihr Unwesen, indem sie ihre persönliche Machtausnutzung damit rechtfertigt, daß sie den Bewohnern ein Land verspricht, wo Milch und Honig fließen, ihnen also eine neue Religion predigt, wie es bei Marin Preda, einem der bekanntesten rumänischen Gegenwartsauf Autoren heißt.⁴⁵ Hier reiht sich auch die Figur des Propheten Antipa (Antizipation) aus G. Bălăiță's Roman *Lumea în două zile* ein, die aufgrund eines Wunderspiegels in der Lage ist, Totenscheine im voraus anzufertigen.⁴⁶ Die Figuren sind vorrangig Inkorporationen des Machtmißbrauchs, ihr Prophetentum erweist sich als Mystifizierungsbestreben. Während sich Moise und Antipa jedoch der physischen Gewalt bedienen, agieren die Figuren Nedelcius mit neuen Mitteln. Sie predigen nicht mehr den Abbruch mit der Tradition, das Auslöschen des Gedächtnisses, sondern verstehen es, sich ihrer zu bedienen.

Ions Prophetentum, mit dem er den kalten Winter im voraus ankündigt, verweist aber auch auf ein Werk der Weltliteratur, in dem wie bei Eco die Rose, die Blume eine entscheidende Rolle spielt. Nedelcius Anspielungen gehen hier über die nationale Tradition hinaus und erinnern zumindest an einen König, einen absoluten Herrscher, von dem sich der kleine Prinz einen Sonnenuntergang erbittet, der aber seine Befehle nur nach den Gesetzen der „natürlichen Vernunft“ zu richten vermag. Auch für Saint-Exupéry ist der aufklärerische Sinn dieser Forderung durch eine lächerliche persönliche Rechtfertigung des Königs, einer neuen, inadäquaten Funktionalisierung des „Zeichens“, zur Phrase reduziert. Seine spöttische Polemik mit Voltaire ist wohl kaum zu überhören.

Geht man jedoch Voltaires *Candide* nach, erweist sich dieser ebenfalls als ein Dialog, in dem die Leibnizsche Vorstellung von der „Besten aller Welten“ ad absurdum geführt wird, ist auch sie doch inzwischen nur noch der nackte „Name“, das Zeichen, durch welches Machtstrukturen gerechtfertigt werden sollen.

Hier schließt sich nun wieder der Kreis zu Harapolis, M. Nedelcius Freudenstadt, wobei sich das Prinzip der Textkonstituierung des Autors offenbart. Es ist ein bewußt angewendetes Dialogprinzip mit dem literarischen Vorgänger. Dieser wird als Zeichen begriffen, dessen emanzipatorischer Wert davon abhängt, wie man es benutzt.

Nedelciu strebt dabei keine Parodie an, in der sich das Modell verliert, sondern ist bemüht, die jeweilige Aussage in ihrer ursprünglichen Funktion präsent zu halten. Ausgehend vom Bewußtsein einer komplexen kulturellen Vermitteltheit der überlieferten Texte, sollen sie wieder zu unverfälschten Zeugen ihrer jeweiligen Epoche werden und dem heutigen Leser in ihrem Neben- und Miteinanderexistieren bewußt gemacht werden.

Voltaires Aufforderung zur tätigen Selbstverwirklichung⁴⁷ steht damit bei M. Nedelciu neben Saint-Exupérys humanistischer Utopie: „Si tu aimes une fleur qui se trouve dans une étoile, c'est doux, la nuit de regarder le ciel. Toutes les étoiles sont fleuries.“⁴⁸

⁴⁵ D. R. Popescu, *Vînătoarea regală*, București 1976; M. Preda, *Morometii II*, București 1967.

⁴⁶ G. Bălăiță, *Lumea în două zile*, București 1974.

⁴⁷ Voltaire, *Candide oder der Optimismus*, Leipzig o. J.

⁴⁸ A. de Saint-Exupéry, *Le Petit Prince*, Paris 1946, S. 87.

Neben die Antwort im Geiste der Postmoderne: „nomina nuda tenemus“,⁴⁹ stellt Nedelciu die Forderung, die vereinende emanzipatorische Kraft der „Namen“ durch einen neuen Umgang mit ihnen wirksam werden zu lassen, wenn er aus dem Untergang von Harapolis die Schlußfolgerung zieht: „... daß die Pflanze geliebt werden muß, die man kultiviert“,⁵⁰ und dabei Saint-Exupéry und Voltaire miteinander verbindet.

Anhand einer Nebenfigur stellt er metaliterarisch seine Vorgehensweise zur Diskussion. Der Dorfpfarrer, der aus Respekt vor dem Text des Evangeliums seine eigene, persönliche Erfahrung nicht mit dem Evangelium vermischt, sondern als neuen Text daneben setzt, so daß sich beide Texte linear gelesen gegenseitig ergänzen, durchdringen und befruchten, wird zu seinem literarischen Modell. Keiner der beiden Texte wird gänzlich im anderen aufgehen. Der subjektive Erfahrungswert jedes einzelnen bleibt gewahrt, und niemand kann mehr seine Autorenschaft leugnen und sich hinter der Autorität des Textes verstecken.

Nur so kann der „Name der Dinge“ seinen positiven Sinn als Ausdruck menschlicher Schöpferkraft zurückgewinnen, setzt sich das Prinzip der Benennung erneut durch. Es ist dabei kein Zufall, daß sich dieses Prinzip für Eco vor allem in der Komik und für Nedelciu im literarischen Text anzusiedeln hat, wird dieser doch als „Zeichen“ eines persönlichen Produkts begriffen, das individuelle Erfahrung neu erlebbar macht, den Leser bereichernd, verändernd.

Daß diese Bereicherung an Individualität ein „Stimmengewirr“ erzeugt, ist für Nedelciu weniger eine Gefahr als für Eco. Es wird dem Akzeptieren des Dogmas der Einhelligkeit, dem Verwischen der Spuren, der Reduktion dort, wo Mehrstimmigkeit waltet, entgegengesetzt, als Ausdruck sich ergänzender menschlicher Vielfältigkeit. Hier liegt Nedelcius Ansatz für eine neue kulturelle Identität in der Gegenwart.

Das postmoderne Bewußtsein ist sich dabei jedoch auch der Schwierigkeit bewußt, verwischte Spuren nach ihrem Sinn zu befragen und das Zeichen aus seiner vielfältigen Vermitteltheit zu lösen, um Unmittelbarkeit im Wahrnehmen der jeweiligen Funktion zu erreichen. Wenn Adson nach jahrelanger Abwesenheit in den Resten der klösterlichen Bibliothek nach einer Botschaft sucht, die ihm nicht zuteil wird, weil er rückwärts gewendet das Zeichen nur aus sich selbst heraus zu begreifen versucht und seine Gegenwart nur an den Bruchstücken ehemaliger Größe mißt, bleibt ihm nichts als die Resignation des „nackten Namens“, hat er die Lektion Wilhelms wiederum nicht begriffen.

„Wir müssen die Sicherheit haben, daß wir irgendwo, selbst herausgerissen aus dem anfänglichen Kontext und sehr verändert, das dunkle Fragment wiederfinden, das verschiedenste Interessen widerspiegelt ...“,⁵¹ schlußfolgert dagegen eine Figur M. Nedelcius im Sinne von Wilhelm und orientiert die Suche auf die Vielfalt des Gebrauchs der Zeichen, die Vielfalt persönlicher Motive und Vorstellungen, aus der allein sich in der Vergangenheit und in der Gegenwart das kulturelle Wissen der Menschheit zusammensetzt.

Reduzierbar ist das Zeichen als Produkt der vielfältigsten Motive des Handelns der Menschen nur auf seinen verschleiern oder benennenden Gebrauch. Wenn Autoren wie Nedelciu oder Eco den Text zu ihrem Gegenstand erheben und sich über seine Rolle befragen, versuchen sie „benennend“ ihre persönliche Verantwortung in der Gegenwart wahrzunehmen.

⁴⁹ U. Eco, ebd., S. 606.

⁵⁰ M. Nedelciu, ebd., S. 273.

⁵¹ ebd., S. 189.