

See discussions, stats, and author profiles for this publication at: <https://www.researchgate.net/publication/365946604>

Buch-Wissen-Identität. Kulturwissenschaft

Book · July 2014

CITATIONS

0

READS

61

2 authors, including:



[Cosma Valer Simion](#)

Lucian Blaga University of Sibiu

33 PUBLICATIONS 51 CITATIONS

SEE PROFILE

DIE TAGUNGEN VON TELCIU
2. AUFLAGE

**Der Band ist dank der Unterstützung des
Bürgermeisteramtes und Gemeinderates von Telciu,
Kreis Bistritz-Nassod, erschienen**

© Autoren

EIKON-Verlag
Cluj-Napoca, str. Mecanicilor nr. 48
Redaktion: Tel 0364-117252; 0728-084801; 0728-084802
e-mail: edituraeikon@yahoo.com
Vertreib: tel/fax 0364-117246; 0728-084803
e-mail: eikondifuzare@yahoo.com
web: www.edituraeikon.ro

Der EIKON-Verlag ist vom Nationalen Rat für Wissenschaftliche Forschung aus Rumänien (CNCS) akkreditiert

Die CIP-Beschreibung ist in der Rumänischen Nationalbibliothek verfügbar

ISBN 978-606-711-076-0

Bild auf dem Vorderdeckel:

Herausgeber: Valentin AJDER
Vasile George DÂNCU

Buchumschlag: Ioachim GHERMAN

Technische Bearbeitung: Sandra CIBICENCO

DIE TAGUNGEN VON TELCIU

2. AUFLAGE

BUCH – WISSEN – IDENTITÄT.
KULTURWISSENSCHAFTLICHE STUDIEN

HERAUSGEBER:
VALER SIMION COSMA
EDIT SZEGEDI

E I K O N
CLUJ-NAPOCA, 2014

INHALT

Eine Konferenz im ländlichen Raum oder Wie Telciu für zwei Tage lang ein kleines Arkadien wurde	7
A Book That Made History	9
Alin Mihai Gherman	
Identität in der Krise? – Die Tagebücher von Victor Klemperer und Mihail Sebastian im Vergleich.....	23
Susann Goldstein	
Das Buch, die Statue seines Autors Das Tagebuch von Camil Petrescu (1927-1940).....	37
Ioana Manta	
La littérature du pouvoir et le pouvoir de la littérature : une analyse génétique de la pièce Batoum de Mikhaïl Boulgakov	51
Nicolae Bosbiciu	
Romanian folk music collections as a form of knowledge and national legitimacy in Transylvania in the early twentieth century.....	69
Otilia Constantiniu	
The Engraver Blaschke János' Influence on the Graphics of the Old Romanian Books	86
Anca Elisabeta Tatay	
Der Priester, die Wunderheilung und das Buch in der bäuerlichen Welt Siebenbürgens im 19. Jh.....	101
Valer Simion Cosma	
Der Garten des Museums <i>l'Œuvre Notre-Dame</i> von Strasbourg: Ort der Erinnerung und der regionalen Identität.....	121
Valentin Trifescu	

EINE KONFERENZ IM LÄNDLICHEN RAUM ODER WIE TELCIU FÜR ZWEI TAGE LANG EIN KLEINES ARKADIEN WURDE

Die Tagungen von Telciu erlebten 2013 die zweite Auflage, während dieses Jahr die dritte veranstaltet wird. Ohne die Zukunft dieser Veranstaltung prophezeien zu können, zeigen drei Auflagen, dass, insoweit die unberechenbaren Variablen der einheimischen Wirklichkeit, wie die ungewisse Zukunft der Doktoranden (die, egal wie gut und innovativ ihre Dissertationen auch seien, ihre Ausbildung nicht anwenden können, so dass auf sie eine Zeit der finanziellen und sozialen Not wartet), nicht dazwischentreten, die Tagungen von Telciu eine Konstante des Kulturlebens – und warum nicht? – auch ein Modell für neue Formen der wissenschaftlichen Veranstaltungen werden könnte, ohne die lähmende Steifheit des akademischen Milieus. Genau diese Kombination von entspannter Atmosphäre, freiwillig angenommener Disziplin und hohem intellektuellen Anspruch, die die Tagungen von Telciu kennzeichnen, macht die Effizienz der Tagungen von Telciu möglich. In einer Gesellschaft, in der Anzug und Krawatte die unfehlbare Garantie der „Ernsthaftigkeit“, eigentlich der institutionellen und intellektuellen Trägheit, gepaart mit Unterwürfigkeit und Mutlosigkeit sind, bringen diese Art von „alternativen“ Treffen frischen Wind in eine Welt, die von der Jagd nach Punkten, ISI und anderen Instrumenten der intellektuellen Demütigung erstickt wird. Im Unterschied zu den „grossangelegten“ Veranstaltungen, wo es keine Zeit gibt, weder für die Präsentationen noch für die Diskussionen, sind die Tagungen von Telciu der lebende Beweis dafür, dass ein Restaurant-Saal durchaus der Ort tiefgehender intellektueller Auseinandersetzungen sein kann, so wie das die Aula Magna niemals sein wird. Deshalb wäre es schade, wenn diese Tagungen bei der dritten Auflage blieben.

Das Thema der zweiten Auflage (25.-26. Juli 2013) war Buch, Wissen, Macht. Von der Bibel zu den Gelben Seiten. Die dargebotenen Beiträge – leider konnten nicht alle veröffentlicht werden – wurden im vorliegenden Band Buch – Wissen – *Identität. Kulturwissenschaftliche Studien* versammelt. Selbst in dieser Form ist der Band ein Spiegel, wenn auch ein unvollständiger, der Komplexität des angesagten Themas. Warum wurde aber der Titel des Buches geändert? Die dem Druck bestimmten Arbeiten sprachen weniger von der Macht als von der Konstruktion der Identität, wobei diese nicht sosehr aus der Perspektive der Macht, sondern eher aus derer dargestellt wird, die von der Macht, ja aus dem öffentlichen Raum ausgeschlossen wurden (die

Arbeiten von Mihai Gherman, Susann Goldstein und Nicolae Bosbiciu). Oder es geht um Identität auf der unterstaatlichen Ebene, also um eine, anachronistisch gesprochen, alternative Identität (Valentin Trifescu) oder um Identitätsbildung durch nichtpolitische Macht (Valer Cosma). Die Schaffung der Identität als Kunstwerk (Ioana Manta), durch das Kunstwerk (Anca Tatay) oder durch Folkloresammlungen (Otilia Badea) sind weitere Beiträge, die die Änderung des Titels in Buch – Wissen – *Identität* sowie die Wahl des Untertitels Kulturwissenschaftliche Studien rechtfertigen.

Die Tagung von Telciu, wo zwar die Historiker in der Mehrzahl sind, wird trotzdem nicht von den Historikern monopolisiert, obwohl ihr „Ideologe“ und Veranstalter, Valer Simion Cosma, Historiker ist (inzwischen hat er seine Dissertation glänzend verteidigt), denn er gehört zu denen, wie die Mehrzahl der Teilnehmer übrigens, die die Grenzen der verschiedenen Fächer überwinden. Ein anderes Kennzeichen der Tagung ist der Versuch, sich aus der Enge der fachspezifischen Klischees zu befreien. Allerdings will in den letzten Jahren jeder Beitrag bedeutend und erneuernd sein, aber die Innovation besteht oft nur in der Verwendung eines neuen Computers. In Telciu hingegen, wird das Verlassen des schützenden Schirmes der Mythen mit dem Mut jener angegangen, die nichts zu verlieren haben: entweder, weil sie schon beruflich konsolidiert sind, oder aber, weil sie wissen, dass sie nach der Verteidigung ihrer Dissertation eine glänzende Karriere als überqualifizierte Arbeitskräfte erwartet.

Telciu war im Sommer 2013 für zwei Tage lang ein kleines Arkadien, wo das wissenschaftliche Programm mit einem Besuch im Museum für Vergleichende Kunst in Sângeorz-Băi ergänzt wurde. Denn, was für ein Arkadien ist jenes, in dem die Künste fehlen? Und da auch die Dichtung nicht fehlen durfte, wurde ein Teil der Tagung in Runcu Salvei abgehalten, wo es eine wahrhaftige Kulturbewegung gibt, die unter anderen von den lokalen Dichtern gefördert wird. Und in Arkadien, sei es auch nur in der Nassoder Gegend, sind Kunst und Dichtung Teil der Selbstverständlichkeit des Alltags und elementare Bestandteile des Lebens.

In einer Welt, in der die geisteswissenschaftlichen Fächer ihre Existenz rechtfertigen müssen, weil sie nicht „pragmatisch“ genug sind, hält die Tatsache, dass ein ländliches Bürgermeisteramt eine Tagung in diesem „übelbeleumdeten“ Bereich der Errichtung einer hurratriotischen Statue vorzieht, während die Tagung es wagt, durch ihren Inhalt unkonventionell zu sein, die Hoffnung wach, dass es für die Mutigen noch eine Zukunft gibt.

A BOOK THAT MADE HISTORY

Alin Mihai Gherman

**Faculty of History and Philology,
"1 Decembrie" University, Alba Iulia**

In 1835, the first volume of *Idee repede de istoria principatului Țării Rumânești de F. Aaron, profesor de istorie generală în Colegiul Național „Sf. Sava” din București* [A brief history of the principality of Wallachia by F. Aaron, general history teacher at “Sf. Sava” National College in Bucharest] appeared in Bucharest “in Eliad's typography”¹,

by 1838 followed by another two tomes, that go as far as Radu Mihnea's final year of rule (1623). This work came as a follow-up to the educational program of the Organic Statutes, which stipulated the introduction of history as area of study in the schools of the principality², being supplemented afterwards by a more concise Handbook of history of the principality of Romania from the earliest ages to the days of our time³. Born in 1805 in the village of Rod from Mărginimea Sibiului, Aaron Florian gets his elementary school education in Blaj, and then goes to the University of Pesta. Invited by Dinicu Golescu in Wallachia, he teaches Latin from 1828 at the school of Golești⁴, then at the Central School of Craiova, and from 1832 on he becomes a teacher at “St. Sava” College in Bucharest where he teaches until 1848, participating at the wallachian revolution as prefect of Gorj, arrested after the crush of the revolution; he crosses to Transylvania, where he takes part in the revolutionary movements from 1848-1849; he is reinvented to his department at “St. Sava” after the amnesty of the revolutionaries in 1857, and again from 1865 he becomes a professor of universal history at the Faculty of Letters of the University of Bucharest, fulfilling at the same time, different offices in the organization of Romanian education. He was a member of the Philharmonic Society and of the secret “Society of Friends”. With G. Hill, a Latin teacher, he published the first Romanian daily newspaper,

¹ Ion Heliade Rădulescu.

² In Moldavia, after Mihail Kogălniceanu's effort to teach a history course (Lecture for the opening of the National History course at Academia Mihăileană kept on November 24) disrupted by the authorities, Ioan Albiuș published in 1845 a Handbook of history of the principality of Moldavia.

³ București, Tipografia Colegiului „Sfântul Sava”, 1939 (reprinted with some modifications and chronological corrections in 1843).

⁴ In 1829, in a broadsheet he launches a prospect of his program for the learning of Latin in this school.

“Românul”; also he was an editor for “Gazeta Teatrului Național” and for “Telegraful român”, and collaborated with G. Barițiu's “Foaie pentru minte, inimă și literatură”. He was the author of several textbooks, some of them in tens of editions⁵

under such acronyms and names as A. F., F. A., A. Florian, Florian Aron, wherefrom a general confusion concerning the information we have about him. Along with Petrache Poenaru and George Hill, he realized the first great French-Romanian dictionary, *Vocabular francezo-românesc* [*A French-Romanian Vocabulary*]⁶, erroneously attributed by some scholars only to the former of the two.

From this prodigious activity, which should categorically grant him an important part among such seniors of his generation as Ion Heliade Rădulescu or Petrache Poenaru, *Idee repede de istoria principatului Țării Rumânești* [*A brief history of the principality of Wallachia*] certainly stands out. Each volume is accompanied by a Foreword, the first one, which uses as motto on the title page the famous verse by Virgil (Eneida 1.33) „Tantae mollis erat romanam condere gentem” (It was so difficult to give birth to the Roman people”) begins with a very unusual tint in our historiography, clearly descending from the romantic perspective on history, seen as an element in the formation of a civic consciousness:

„Nothing is more valuable to a nation than its beginnings, the name it carries, the land that it inhabits, the state it is in now and the care for what should come in the future. To the genuine sons of the nation, for whom nature provided everything and who received a good education, nothing can be of more interest than the knowledge of those precious things that constitute the life of the nation and of their own. Anyone of them, be he a civil servant or a private, out of curiosity or need, often gets in the sort of circumstances that makes him ask, inquire and look on purpose for the source wherefrom he can find those things that are of utter importance for the whole of his nation, as well as for himself. In that restlessness of any of the truth seeker sons of the nation, the idea of the history of the homeland appears, that magical mirror of past centuries, the true

⁵ Of which we cite: *Abecedar*. București, 1860; *Catihismul omului creștin, moral și soțial. Pentru trebuința tinerilor din școalele începătoare*, 1834, *Elementuri de gheografie pentru trebuința tinerilor începători*, 1834, *Elemente de istoria lumii*[!]. *Pentru trebuința tinerimei începătoare din așezămintele de învățatură și creștere publice și private*, 1845. *Elementuri de Istoria Sfântă a legi* [!] *vechi și a celui nouă, trasă din Biblie și Evanghelie; sau Prescurtare de Testamentul cel vechiu și cel nou, pentru trebuința tinerilor începători*, 1835, *Manual de catehismul cel mic al omului creștin, moral și soțial; Priimit de Comisia profesională, pentru Tinerimea din școalele începătoare*, 1839. *Manual de geografia cea mică primită de Comisia profesorală pentru trebuința tinerilor începători*, 1839, *Manual de istoria principatului României. De la cele dintii vremi istorice pînă în zilele de acum*, 1839.

⁶ Tom I-II. București, 1840-41; retipărit de Teodor Codrescu la Iași în 1859.

image of our times and the precious key that somehow unlocks what the future holds. It comforts, satisfies and caresses the curiosity or the need of those who are interested in knowing those priceless items of the nation; in it, just like in a charter, the entitlements of a nation for its beginnings, its name and land, are surely written in golden letters; in it reside those outstanding events and circumstances that brought the nation to that state of civilization or barbarism, of light or darkness, of happiness or wretchedness, in which it is: and with its help also, one dares to somehow break into the obscurity of the future or to approach in mind the fate that awaits that nation”⁷.

Seen from this perspective, history defines itself as an essential vehicle for national empathy, at the same time, its knowledge becoming a patriotic act and a civil duty as well:

„The need for this kind of history is so tangible and so undeniable, that the nation, without the history of the homeland is lost among the other nations, foreign on its own land, ignorant of the path that she walked before and drifting along the way that she now takes. Any other nation can address her with contempt: «Your beginnings are unknown, the name you carry is not yours, nor is the land that you inhabit; your fate was to be as you are: abandon your beginnings, change your name, or receive the one that I bestow to you, rise up and go away from the land that you inhabit, for it is not yours and do not struggle in vain, for you cannot be better than you are!» These shameful words of deterrence and despair would strike upon that nation like a thunderbolt, it would bring all her ties to pieces, it would annihilate her completely and her beginnings, her name and land, as well as all her being, would plunge into the depths of eternal oblivion. Grief, pain, tears would all be useless; sympathy, compassion, help, would be denied to her. Showing herself to the world, carrying her shame along, the slander and the recollection of lost belongings, that nation would only find comfort in the tears of despair; but these will never be able to return some of the lost possessions, that one cannot say they were his if he cannot prove it; this is how great the need and the importance of the history of the homeland is!”

The introductory study also surveys previous historiography; among the sources mentioned by him are *Letopisețul cantacuzinesc* [*The Cantacuzène chronicle*], the chronicle of the rule of Constantine Bârnăcoveanu by Radu Greceanu⁸, but he especially mentions the historiography of the Transylvanian

⁷ Florian Aaron offers the same perspective in a leaflet printed subsequently, *Patria, patriotul și patriotismul* [The homeland, the patriot and patriotism], București, 1843, which has the merit of being the first theoretical approach of the issue in our culture.

⁸ *Începătura istoriei vieții luminatului și preacreștinului domnului Țării Rumânești, io Costandin Brîncoveanu Basarab-voievod, dă cînd Dumnezeu cu domnia l-au încoronat, pentru vremile și întîmplările ce în pămîntul acesta în zilele mării-sale s-au întîmplat.*

School: “But those for whom Wallachia must show its greatest gratitude, are three Romanians from Transylvania: Samuil Clain, Gheorghie Șincai and Petru Maior. Their assiduous works denote great learned men and Romanians full of zeal: their writings are for Wallachia priceless monuments, and their reasons are worthy of saintly praise”. He consulted these writings, since he says about Samuil Micu that “he undertook the history of the princes of Wallachia and Moldavia, unfolding the fabric to recent times”, about Gheorghie Șincai “he was more fortunate in his work, he elaborated the chronicle of all Romanians⁹ from all the corners of Dacia and he proceeded with his elaboration to his own times. This is something colossal that only a heroic patience could have carried it out; the unconsidered mischief is that even this priceless monument of the entire Romanian nation is not printed yet”, having knowledge about the intentions of the editing of the work¹⁰. He was best familiarized with Petru Maior's work, *Istorie pentru începutul românilor în Dacia* [The history of the beginnings of the Romanians in Dacia]: “Petru Maior elaborated The history of the beginnings of the Romanians in Dacia, which, benefiting from two editions until now, he teaches the Romanians to honor more and he lighted in them a spirit of nationalism which brought extraordinary gains”.

We are witnessing a modern perspective, conscious of the fact that it represents a new stage in national culture, which is why he feels it is his duty to offer a retrospective of the scholarship and a summary of the sources used: “But such a history of the homeland, that should correspond to the need and will of the community and should be in accord with the truth that this century requires and considering the present state of things, is a very bold thing, subjected to thousands of undefeated obstructions which bring to despair even the more fiery and enterprising Romanian souls. The sources one can consult to reveal facts and events, in order to classify them according to time, place and persons, so as to knit and weave a history of Wallachia are many: (here, for exemplification, I name only two: the country's chronicles and foreign histories) and in investigating these, one will see the hardships that the elaboration of the history of Wallachia is subjected to. Of the many chronicles that are to be found at various persons, there aren't two in accord; foreign histories, besides the fact that they do not agree at all with our country's chronicles, are also contradicting one another” insisting upon the Hungarian

⁹ *Hronica românilor și a mai multor neamuri* [The chronicle of the Romanians and of many other peoples] was edited for the first time by Gherman Vida in Iași in 1843. An edition announced in 1835 by Alexandru Gavra. It appeared at Buda in 1844.

¹⁰ *Istoria pentru începutul românilor din Dacia* [The early history of the Romanians in Dacia], Buda, the typography of the University of Pesta, 1812 reedited again at Buda in 1832 by Damaschin Bojincă.

historiography which offers a great amount of information that is unknown to internal sources: “Thanks to the history of Hungary, which, for several centuries, is a reliable adviser and a light for the history of Wallachia, it maintained a lasting influence in the matters of this principality, and because it always had more capable writers, who never forgot to write down the names, the times of certain princes and the distinctive facts and events that seemed to be in some relation with the interests of Hungary”.

Finding himself at the meeting point of the Enlightenment with Romanticism, Florian Aaron professes a history of the personalities that left a mark on the evolution of events. Thus, Vlad Țepeș, evidently described from the perspective of Hungarian sources, looks like a doomed romantic character:

„His upbringing and time passed with the Turks for a longer period and the hardships that have accompanied and faced him until he became prince, had soured Vlad's heart, had changed his physiognomy and had transformed him into a sad tyrant, depressed and cruel. Thus, he created a system to introduce union, to assure his throne and to lead the principality with fear and horror that made his subject tremble before him. Nothing was more fit to this tartaric system but to take care of the appropriate methods in order to maintain and defend it. From among the most robust, bold and cruel of people, he picked a cursed guard, ready for the most desperate of his orders, and with which he committed many sad deeds that tarnished his history and disgusted even the most unblinking of persons. Certain of the hate that the noblemen of the country carried for him, he didn't see himself truly ruling as log as they had an influence on the election of the prince. To break free from this stressful worry, he calls them in a meeting; without any trace of doubt they all gathered; Vlad ordered his guard to rush against them with all the rage they could muster and, after slaughtering their greater part, their positions and their wealth were given to his guard as reward, in order to make it forever faithful. This horror spread to all the corners of the country and all subjects trembled in concealed fear, from his barbaric voice.”

Again from a romantic perspective, history was branded by an endless line of intrigues, of which, the main character, the voivode, was always victorious or defeated. Sometimes these are organized in a dramatic crescendo that could be developed easily in a more ample script:

„Dan's death, his enemy, paved the way for Vlad's access to the throne of the principality which he desired impetuously since the days of his father. Getting it by force brought him enemies from two sides. Dan's family, which was numerous, could never have loved Vlad and the grudge had always given him reasons for intrigue and unrest. To be secure from it, Vlad took an unlawful step; he let out the hate he carried for this family, acted in a tyrannical fashion, killed some of its members, while the others were put to flight. In this harsh way Vlad thought he was securing his throne; but Radu, Dan's brother, who was with

the Turks then, whom Murat tried once to make prince and who, with Turkish help, could otherwise come in the principality, made him feel uneasy.

The failure of a short rule such as that of Mihai I (1418-1420), gives the author the occasion to make some ample theoretical considerations on this matter, so dear to romantic literature, the intrigue thus becoming a vector of the evolution in history:

„The disregard of the numerous families that descended from Radu Negru and the transgression of the right to chose princes from among them that the tradition established, must have embittered and prompted them to resort to intrigues, to the formation of a party spirit and, in this way, to avenge and compensate for that lost right. One learns the use of intrigues and the party spirit grew and multiplied itself further through the circumstances of that age, when both the Turks and the Hungarians disputed their influence on the principality. Then a passion, a particular interest, faking the interest and the good of the community ignites the heat of disturbance between the many of those who desired the throne, after which civil wars would have followed, bloodshed, anarchy and even the dissolution of the state if fortune alone would not have rescued it. This is the main reason that weakened the principality and brought it to circumstances that, being unable to support itself and throwing itself either in the arms of the Turks or in those of the Hungarians, it was not useful for other than multiplying its own misfortunes. This sort of misfortunes began since Mircea II, who, inheriting nothing but the name of his father, did not foresee the danger that came upon him, he was not able to remove it and, thus, he lost his throne and his life.”

Illustrating history with characters both positive and negative, with individual conflicts that bring forth essential transformations in the field of events, A brief history proves to produce a great number of small dramatic nuclei, which may evolve into more ample pictures. Presenting history as theater is repeatedly affirmed: “Until then, the country was a theater for other events”, “the short rule of Mihai was the beautiful theater of wonderful deeds that patriotism and freedom can produce”, “Gheorghie Sârbul [...], after passing in Transylvania, which for him was a theater where he played different roles” etc. In accordance with this perspective, history is full of heroes (“by the hand of that Romanian hero Ioan Corvin or Huniadi”, “the Romanians fought as heroes against the Turkish hordes”, Radul de la Afumați must “refer himself to the Romanians as hero” etc.) and of memorable dramatic scenes.

The quality of evoking history, wholly unusual for our historiography and the situation in which A brief history served as textbook for that generation of 1848 revolutionaries in Wallachia explains sufficiently the

powerful impact that Florian Aaron's work had on these characters. Its echo was so powerful that many of the cognomina of Wallachian rulers were adopted from it into Romanian historiography. Likewise, a great number of the works of fiction with a historical background produced by the revolutionary generation or by the one that followed also finds its source here.

This statement can be illustrated with a great number of writings; we concentrate only on two works. From this sort of excerpt (their number is much greater) *Cântarea României* [*Song of praise to Romania*] seems to have descended from:

„The veil of ignorance that covered Wallachia because of the sad events of the wars from without and within, grew thicker with that great punishment that the Slavonic language was, which for many centuries ruled with an iron scepter pointed against the Romanians. Before founding their own state, ever since the Romanians' coexistence with the Bulgarians and other nations of Slavic origin, the Slavonic language was already adopted by the Romanian church. This language being accepted afterwards at the court of the princes, its fame spread to the entire people, although not many could learn it in order to be able to read or write thoroughly. This is how the growing of a national language was entirely cut down. The Romanians, without thinking that they are not indebted to the Slavonic language more than to the nation from which they received it, first coexisting with this nation, forgot that they have the right to write and read Romanian, as they learned from their Romanian ancestors and they did not ponder that even if they were free, under a foreign language they suffered from bitter submission. This way, discouraging the practice of writing, not only that no one thought to gather the facts and events that assemble the history of the country, in which the descendants were to find their beloved rights to their birth, name and land and to find the reasons behind their state in any age, for it is those ages of barbarity and crammed whimper, of wars, flights, fire, devastation, slavery that have befallen frequently this country, that have consumed those many accounts that were probably produced and have also swallowed the traditions, they did not leave anything but tears of grief for those unfortunate times and for those dear losses together with pain, to rely mainly on what the foreigners accounted for Wallachia!” or “When the Goths felt secure about their far reaching empire, a great event broke and destroyed their councils. About the year 380, Huns of Calmuc origin, after disturbing northern Asia and even having shaken the walls of China in other ages of the ancient world, showed themselves to the Asian gates to Europe. The sound of their entrance was heard to the Atlantic, because they produced that amazing push against the barbaric nations which have flooded Europe and other parts of the world. Striking first against that Gothic colossus, the Goths, with all their might, could not slow down those raging barbaric waves. Finding no hope, they divided in two, the Visigoths crossed the Danube and desired to defend the realms of the Byzantine Empire; while the Ostrogoths, after a futile opposition, more swiftly than their thoughts of escape, were caught in the Hun torrent. This is how the rule of Dacia was

shifted, passing from the Goths to the Huns, who, on the ruins of the empire of the Goths and even outside it, established an empire from Don to Tisa in present-day Hungary. The Roman population had to battle greater sufferings under the Huns than before. Both by the physical features, as well as those of their faces and their aspect, and by their habits and inner tendencies, the Huns were fully portraying the character of a nation more barbaric and more bloodthirsty than those that Europe had witnessed until then. They were not content only with pillaging and robbing the things needed for their enrichment, but by devastating and setting fire, they pegged the cruel path that they walked. This news frightened Europe and in their hearts, even the barbaric nations trembled. The horror and the shock was doubled when, in 450, at the head of this pillaging nation came Atila or Ețel”

If our observation is correct, the opinion that Nicolae Bălcescu, who studied history from this textbook was directly implicated in editing this text gains consistence¹¹.

Leaving Transylvania carrying the political and cultural ideals of the Transylvanian School, Aaron Florian spread them out in the Wallachian society. He is an adept of the depopulation of Dacia following Trajan's wars¹², he argues for the idea of the Latin character of our language, for the noble origin of Roman colonists¹³. Again, in accordance with these ideals, he maintains that ethnic unity is above political fragmentation¹⁴. For him the

¹¹ *Cântarea României* [Song of praise to Romania] was published as an anonymous work in 1850 in “România viitoare”, in its introduction Nicolae Bălcescu affirming, in accordance with a Romantic topos frequently used by Romantic writers, that he found the poem, written about 1830, in a hermitage. A new version was published by Vasile Alecsandri with Alecu Russo's name in 1855 in “România literară”. Because of its political message, *Cântarea României* [Song of praise to Romania] became a benchmark for the revolutionary generation, being attributed either to Nicolae Bălcescu, or to Alecu Russo, furthermore an assumption was emitted that the text was edited in French and translated in Romanian by Bălcescu (the first variant) and that Alecu Russo revised it (the second variant).

¹² “Those cruel wars that Trajan waged against the Dacians, his insatiable anger and the grudge of the Roman soldiers against a nation that faced them with the utmost opposition and barbaric treatment, deserted Dacia of their inhabitants, weakening their number or dispersing them to other parts”.

¹³ “Building many fortresses and opening great roads, Trajan took an innumerable mass of Roman inhabitants from Italy and about 105 A.D. brought them all to Dacia to populate its wide territories which became a part and was to be a part of the Roman Empire. Not hoodlums or loiterers composed those colonies: but men with wives and children, craftsmen and plowmen, for whom the dense population of the Italy of that age was making life harder and to whom, with all certainty, one could leave the government and defense of Dacia”.

¹⁴ “This way, Dacia, weakened by barbarians, undefended by the Bulgarians, witnessed the misfortune of losing three parts of its totality and the drawing of boundaries for the purpose of separating them forever. Of all the parts of Dacia, only Wallachia, Moldavia, Bessarabia and Bucovina stuck, which, had they united, would have kept a certain wholeness of Dacia, but the

model of the ideal ruler was, in accordance with the ideology of the Enlightenment, that of the reforming benevolent despot, whom he tries to identify anytime he encounters it in national history¹⁵.

Each rule becomes the nucleus for a brief account, build around a dramatic frame, the authority of the ruler being branded by the romantic model of the character that participates to the triggering of the mechanism of power, being crushed by it in his final stages. Such a depiction of history could only have emotionally impressed the readers of the text, giving support to the possibility of its development in more ample accounts.

And, inevitably, this happened. Following the narrative frame and the chronology of chapter 21 from Brief history, entitled Mihnea I also known as Mihnea the Wicked (Florian Aaron is the first who uses this nickname), Alexandru Odobescu wrote his historical novel *Mihnea Vodă the Wicked*. Guided by *Letopisețul cantacuzinesc [The Cantacuzène chronicle]*¹⁶, he does not, however, borrow the identity that Florian Aaron offered to him (“Mihnea or Mihail, Danciu's son¹⁷, provost marshal from Mănești and a relative of Dan's family) but continues the narrative frame, the characters and the contradicting portrait, characteristically romantic¹⁸, that the historian made of the voivod:

„Mihnea or Mihail was not a man without talents or capabilities to govern the principality in those harsh times, when many powers struggled to conquer it. The numerous persons of his kin that sat on the throne of Wallachia called to

politics of the day could not envisage this and the state of the Roman inhabitants could not provide for a better future for themselves”.

¹⁵ “Speaking about the Wallachia of his time, he uses enthusiastic words with regard to the reformation program in progress: “Wallachia felt then capable of regaining that ancient right of hers to have domestic princes, the protecting power endorsed the wish the Romanians had, Romanianism triumphed, Phanariote rule, despairing, begun to fade, Romanianism gained support through the establishment of Romanian schools and the Romanians, took a great forwarding step, speeding the time for a greater transformation suitable their condition. The war between Russia and Turkey brought that redeeming age, the transformation was settled by the Organic Statute, whose holy achievements set Wallachia on a path of empowerment and enlightenment. The tireless efforts of those true patriots point to that purpose: the rebirth of Wallachia came to life, its enlargement is assiduously developed and out of all of this a communitarian happiness, desired for ages, is awaited”.

¹⁶ He used the first edition from “Magazin istoric pentru Dacia”, 1946, pp. 231-372 and 1047, pp. 3-32.

¹⁷ In *The Cantacuzène chronicle*, Mihnea is “the son of Draciu the provost marshal”; again, in *Cronica Bălenilor [The chronicle of the Băleni]* (used also by Radu Popescu), he was “the son of Draciu, the provost marshal form Mănești”. Odobescu takes this information from the chronicles, correcting Florian Aaron's assertion.

¹⁸ Odobescu also borrows elements from George Sand's short story *Une conspiration en 1537* (1833) or Alfred de Musset's drama *Lorenzaccio*, (1834).

him to inherit an ancient throne, to which his devotion made him undeniably entitled. The circumstances, making the facts known to the Turks, upon his acquaintance and stay with them, he needed to pretend he is grateful for their help in putting him on the throne and he made it like he honored the mistakes of those former princes whom, the unfortunate circumstances or some private interest, forced them to throw themselves in the arms of the Turks. In his heart though, he was a good Romanian, a fiery patriot, who by his fantastic administration of justice reduced the abuses and by collecting money and making other necessary preparations awaited a favorable time to join the Christian powers, so that when these will rise together to defeat and humble the arrogance of the Turks, he too, with all his might, shall struggle to defend and liberate the principality”.

Continuing the cult that the Transylvanian School had for Mihai Viteazul, seen in his double incidence as anti-Ottoman fighter and unifier of the nation, supplemented by the dimension of an exceptional romantic character, Florian Aaron gives great importance to his rule¹⁹.

In order to evidence his personality, Florian Aaron turns his forerunner, Alexandru, in a completely negative character.

„Barely two months had passed after their return from the foreign countries and that merciless heart of Alexandru was already demanding blood. Thinking that all those noblemen, that were on the run are of a changing and troublesome nature and that his rule cannot be certain as long as they are alive, he called for a great dinner where he invited all the greater noblemen. Then Alexandru set his hands on them and killed eleven of them. His thirst for blood was not content with this killing only: he murdered afterwards many other noblemen of greater or lesser kin”.

In opposition to him, Mihai proves to be, in Florian Aaron's work, an exceptionally romantic character from the beginning:

„Beside the fortune of noble birth, nature did not deny him the fortunate conditions that make men great, who, by their way of thinking and by their diligence, rise above their fellow men, they establish an era in the history of their homelands, they settle the fate of their nation for ages to come and, they bequeath a great and dear name that the world honors. From among the many noble gifts that nature endowed him with, a more notable upbringing was denied to him, which, if it would have cultivated those wonderful dispositions, he would have vanquished those fatal obstacles that the circumstances had moved

¹⁹ Chapter 47, dedicated to Mihai Viteazul stretches for about a third of the entire text of Breif history, surpassing substantially in length any other chapter.

against him on that glorious path he opened for the better fate of the Romanians”.

The antithesis with a negative character like Alexandru being insufficient to illustrate the exceptional personality of Mihai, he introduces from the beginning a romantic episode, a topos of a long medieval tradition, usefully received by romantic literature, that of the murderer who, getting the task to kill a character of such amplitude, refuses to accomplish it impressed by his aspect: Alexandru the Wicked, alarmed by Mihai Viteazul's popularity, condemns him to death. The episode is not depicted in the internal chronicles and was mentioned before only by Gheorghe Șincai²⁰ following Baltasar Walter's chronicle²¹. Starting directly from this, or by the agency of Șincai's Chronicle, Florian Aaron builds a dramatic sequence of great amplitude:

„Mihai, listening to the advice of his father in law, ran to Constantinople to avoid the traps that his enemy was setting and, agreeing to receive the throne, to acquire the freedom to avenge the wretchedness of the country and to accomplish his greatest wishes. But his flight rather worried Alexandru's heart; the fortune Mihai had in reaching Constantinople was to be the end of Alexander's reign. Maddened by the scrape of not being able to put his hands on him when he was in Craiova, he immediately sent his men after him to get and to turn him back. Unfortunately, Mihai did not advance too far into Turkish territory and those men reaching him, captured and brought him to Bucharest. Alexandru, embittered by anger accused him to be a traitor and a rebel and, afterwards, threw him in jail. Here he could not keep him imprisoned for too long, because he feared the wrath of the people. Deciding to murder him in haste, he got him out of the jail, bound, and had him brought to the place of the execution. Curious subjects gathered in great numbers to see that frightening scene, when the executioner had to chop off his head. The executioner, coming forth to execute the punishment, his heart full of cruelty and his eyes looking for blood, was dismayed by his majestic body and by the wild glare in his eyes; and after realizing that this man, who he had to decapitate is Mihai, a great tremble seized him, he felt his powers abandoning him and not being able to fight the terrifying feeling that gripped him, he threw the cleaver down and ran through the crowd that gathered around, screaming out loud that he does not dare to cut

²⁰ „Voivod Alexandru, hearing about governor Mihai's aspirations, ordered his capture and to have him brought to him. After bringing him in, Voivod Alexandru arrived to the sole conclusion of chopping the head off governor Mihai after a few days. It happened then that the gipsy who was the executioner was drunk. Seeing that governor Mihai is the one he should chop off the head, he got frightened and, throwing the sword, took to flight” (G. Șincai, *Hronica românilor*, vol. II, ediție Florea Fugariu, București, Editura pentru literatură, 1969, p. 325).

²¹ Not Hevenessi, as Nicolae Manolescu thinks *Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură*, București, Paralela 45, 2008, p. 302.

Mihai's head off. This event paralyzed everyone present; however, Alexandru's order had to be carried on and have Mihai's head cut off. Because nobody agreed to fill in for the executioner, the noblemen thought that this event is a heavenly sign of deliverance for Mihai and that God's will is that he lives, not being guilty or worthy of the punishment decided for him. Assembling before Alexandru, the noblemen asked for forgiveness. Overcome by their requests, Alexandru gave him forgiveness and Mihai received his office and honor back. His father in law, Ioan the treasurer, made sure that peace and love between them was restored.

His student, Nicolae Bălcescu developed it adding some supplementary details – meanwhile Romanian prose witnessed the key experience of Constantin Negruzzi's short story, *Alexandru Lăpuşneanu* – in a similar scene, owing obviously to the model in Florian Aaron's textbook, wherefrom he studied national history:

„Fearing that the people might rebel furiously and set free his prisoner, Voivod Alexandru decided to speed up his death. One day he got him out of jail, bound, and set him for the place of the execution. The crowd watched the prisoner, sadden, miserable and silent, seeing that its last shadow of hope for deliverance was to be cut off along with the head of that heroic young man. On his way, passing by the White Church, at the time of the mass, some say that he was allowed to enter the church and, while praying, he pledged to Saint Nicholas, being his dedication day, that if he will deliver him, he will build a monastery in his name, as he latter did, now that church being named Mihai-Vodă. Reaching the place where he was to receive his death, the executioner, cleaver in hand, his heart cruel, his eyes bloodthirsty, approached the convict. But when he glances at the victim, when he sees that majestic body, that wild and terrible glare in his eyes, a great tremble seizes him, he raises his cleaver, he wants to chop, but his hand fails him, his powers weaken, dread grips him and, throwing the cleaver down on the ground, runs through the crowd, screaming out loud that he does not dare to kill this man. Thus, in those great ancient times, a Cimbric barbarian shuddered at the sight of Marius and did not dare to kill he who crushed all his tribe. The persons that presided the punishment vainly wished to fulfill the order of the ruler; nobody agreed to fill in for the executioner. This wondrous event thrilled the crowd like an electrical movement. It saw it as a heavenly sign, through which God desired the keeping of this man, and a thundering voice of mercy and forgiveness was let out by that crowd. Noblemen and commoners took the condemned in their midst and, going to the palace, before the voivod, asked for forgiveness. Willy-nilly, the ruler was forced to tame himself and give him his life. Not long after, with the help of Ion the treasurer, Mihai, being at peace with the ruler, received his office back”.

Our earlier observation referring to this, until then, ignored source of Nicolae Bălcescu's²² text was accepted by Nicolae Manolescu²³, who notices in a vexed manner that "The example and the tone of this encomium were bestowed to Bălcescu by his teacher at St. Sava, the Transylvanian Florian Aaron, certainly read, but unquoted not even in the bibliography section by his student, who nevertheless copies ample excerpts from his book"²⁴. An explanation might reside in the fact that Bălcescu's text is unfinished, the death of the author impeding on its fruition, including finalizing its critical apparatus. On the other hand, A brief history, clearly superior to the textbooks of the era, influenced the intellects of young students to such an extent, that it slipped into their consciousness as one of the great formative texts of their generation. A whole body of works of literature and history of the revolutionary and post-revolutionary generation starts from it. Of the more evident of its echoes the historical ballads of Dimitrie Bolintineanu must be mentioned by all means, that, being edited for several generations in school textbooks, have influenced the literary tastes, but the mentality also, of many generations right up to the end of the last century.

Its appreciation exceeded the borders of Wallachia, traces of its influence being present in Mihail Kogălniceanu's *Histoire de la Valachie, de la Moldavie, et des Vlaques transdanubiens*, Berlin, 1837, in Costache Negruzzi's *Alexandru Lăpușneanu* etc. It's from here maybe, that Mihai Eminescu's adopted the chronological inadvertence according to which the battle of Rovine was subsequent to that of Nicopole²⁵.

²² Alin-Mihai Gherman, *Figura lui Mihai Viteazul: între istorie și literatură [Mihai Viteazu's image: between history and literature]*, „Tribuna”nr. 3, 1989.

²³ *Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură [The critical history of Romanian literature. 5 centuries of literature]*, București, Editura Paralela 45, 2008.

²⁴ *Ibidem*, p. 301.

²⁵ „The unfortunate outcome of the battle of Nicopolis, which sacrificed the principality to the anger of Bayezid, [...]. The pillage, the killings, the enslavement and the fires that pegged the path of the Turks across the principality did not bring despair to Mircea's great heart; he did not show himself to be greater than in these perilous times, when the Turks, in the midst of their fortunes, thought that everything was in their power, when they considered him to be a traitorous enemy and when he had to choose between the submission or freedom of the principality. Deciding to defend his homeland and throne at any price, he took the wisest measures to which the support of the noblemen and people was added. Taking the old, the women and the children with all their possessions to the mountains near Brașov, alone without foreign help, leaning only on the courage of his Romanians, he dared to oppose the fury of the Turks. Not daring to challenge their great numbers in the open fields, he restricted himself to giving frequent occasional sharp blows, without warning, in order to weaken the Turkish army. This plan, being pursued with all wisdom by Mircea, brought the happiest of outcomes. Vizir Brențes dismissed the subduing of the principality, was forced to turn back without success, but on the crossing of the Turks across the Danube, a great opportunity opened up for Mircea to

More than a regular textbook, A brief history of the principality of Wallachia, influenced through its qualities and message both our literature and our historiography. The chronology being corrected by the author himself in *Manual de istoria principatului României. De la cele dintii vremi istorice pînă în zilele de acum* [Textbook on the history of the principality of Romania. Of the very first historical ages to our times] from 1839, the names and nicknames of the voivods and many other pieces of information were adopted by the revolutionary generation as certainties.

Nicolae Bălcescu's death, his cult blooming among the members of his generation – the spirit of Romanticism demanding a martyr of the ideas professed by this generation, he being the first that received this quality because he died first – and the fact that the road to national unity made A brief history, being regional, to be discounted, prompted Florian Aaron to resume his work, rewriting its most ample chapter, the one about Mihai Viteazul, in a distinctive work: *Mihaiu II Bravulu, biografia și caracteristica lui. Trase din istoria Țării Românești a D. Aaron Florian, revăzute și îndreptate*. [Mihai II the Brave, his biography and his character. Excerpted from the history of Wallachia written by Mr. Aaron Florian, revised and amended] *Tipărite cu cheltuiala DD Rusu și Petriu librari, București* (Tip. Colegiului Naționalu), 1858²⁶.

show his bravery, striking the Turks; thus, after banishing them from the principality, he ensured its peace and quiet”.

²⁶ In 1854 he anonymously published in “Gazeta de Transilvania” a chapter from this newer version. It was registered wrongly by Nicolae Bălcescu's bibliographers as belonging to him.

IDENTITÄT IN DER KRISE? – DIE TAGEBÜCHER VON VICTOR KLEMPERER UND MIHAIL SEBASTIAN IM VERGLEICH

Susann Goldstein
Simon-Dubnow-Institut für jüdische Geschichte und Kultur,
Universität Leipzig

Die Veröffentlichungen der Tagebücher der jüdischen Intellektuellen Victor Klemperer (1995) und Mihail Sebastian (1996), die ihre Erfahrungen während der NS-Zeit in Deutschland und des Faschismus in Rumänien zum Inhalt haben, schlugen hohe Wellen.¹ Es mag daher naheliegen, die verschriftlichten Zeugnisse beider Autoren miteinander zu vergleichen. Dies ist das Bestreben dieser Betrachtung. Im Vorfeld sei jedoch auf einige Dinge hingewiesen.

Ziel dieser Betrachtung ist nicht, historische Ereignisse durch deren Abhandlung in den Tagebüchern zu verifizieren. Vielmehr ist es der Wunsch, die subjektiven Interpretationen historischer Ereignisse, Entwicklungen und Existenzenerfahrungen beider Autoren einander gegenüberzustellen. Die daraus gezogenen Schlüsse können zwar nicht unhinterfragt zur Allgemeingültigkeit gemacht werden, da es sich um sehr individuelle Persönlichkeiten und somit bei den Tagebüchern um sehr individuelle Quellen handelt. Sie werden aber dazu genutzt, Zeit- und Individualgeschichte als Einheit beleuchten zu können.²

Tagebücher sind ganz allgemein eine als diffizil einzustufende Quellengattung. Als bloßer Beleg für ein historisches Ereignis sind sie weniger geeignet und ihr eigentlicher Wert ergibt sich aus der subjektiven Interpretation eines historischen Ereignisses oder einer Entwicklung durch den Autor, der aus einer eigenen Perspektive heraus schreibt und die Ereignisse, ob bewusst oder unbewusst, filtert.³ Dieses Vorwissen soll für die

¹ Vgl. KLEMPERER, V.: „Ich will Zeugnis ablegen bis zum letzten“, Bd.1 und Bd.2, hrsg. von NOWOJSKI, W., Berlin 1995 sowie SEBASTIAN, M.: „Voller Entsetzen, aber nicht verzweifelt“, Tagebücher 1935-44, hrsg. von KANTERIAN, E., Berlin 1998.

² Vgl. SEPP, A.: Truth and Poetry. For a Literary and Cultural Theory of the Diary, in: Thoughts (Sjani), Bd.12 (2011), S. 37.

³ Vgl. ebenda, S.39. Der Autor fügt außerdem hinzu: „Trotz der intendierten Wahrheitsvermittlung und der diaristischen Augenblicksperspektive als Bezogenheit auf den jeweiligen Tag der Verschriftlichung nimmt der Tagebuchschreibende bestimmte Selektionen und Darstellungsoptionen des Wahrgenommenen vor, die wesentlich die narrative Eigenart des

folgenden Betrachtungen maßgeblich sein. Es stellt sich die Frage, nicht nur was Klemperer und Sebastian erlebt, sondern vor allem wie sie das Erlebte schildern, wie sie es verarbeiten sind und welche Auswirkungen es auf ihr Leben hatte.

Diese Existenz Erfahrungen während der Judenverfolgung und während des Krieges in zwei verschiedenen Ländern soll das Ziel dieser Analyse sein.

„Das Schicksal der Hitlerbewegung liegt fraglos in der Judensache.“⁴ Diesen Satz schrieb Victor Klemperer bereits am 25. April 1933, als das NS-Regime in Deutschland, noch nicht lange an der Macht, bereits eine weitläufige Kontrolle übernommen hatte.⁵ Diese Aussage nahm das vorweg, was das Leben des Romanisten in den nächsten 12 Jahren wie kaum etwas anderes prägen sollte. Klemperer, geboren 1881 in Landsberg a. d. Warthe als jüngstes von 9 Kindern eines Reformrabbiners⁶ und erzogen in einer liberalen jüdischen Tradition, verstand sich, seit er denken konnte, als Vertreter eines intellektuellen, nationalen Deutsch- und Bildungsbürgertums. Dies zeigt nicht zuletzt die Tatsache, dass er zum Protestantismus konvertierte und die nichtjüdische Eva Schlemmer heiratete, die sich mehr als 30 Jahre nach ihrer Heirat als Rettungsanker Klemperers erweisen sollte.⁷

Verhaftet in einem als eher konservativ zu bezeichnenden Milieu und nach einem eher unkonventionellen Lebensweg als Inhaber eines Lehrstuhls für Romanistik an der Technischen Hochschule Dresden schien die Bedrohung des Nationalsozialismus samt aller Gefahren für Menschen jüdischer Herkunft wie aus dem Nichts über Klemperer hereingebrochen zu sein.⁸ Folgt man seiner Selbstauskunft in den 40er Jahren, so war vom

Tagebuchs bestimmen.“ (siehe ebenda, S.42.) Hierzu passt auch ein Zitat aus den Tagebüchern Klemperers vom 15. Mai 1933: „Von den Schand- und Wahnsinnstaten der Nationalsozialisten notiere ich bloß, was mich irgendwie persönlich tangiert. Alles andere ist ja in den Zeitungen nachzulesen.“ (siehe KLEMPERER, Zeugnis ablegen Bd.1, S.28).

⁴ Siehe ebenda, S. 25.

⁵ Vgl. etwa BENZ, W.: Geschichte des Dritten Reiches, München 2000, S.22-23 und FRIEDLÄNDER, S.: Das Dritte Reich und die Juden, München 2007, S.29-31.

⁶ Dr. Wilhelm Klemperer hatte starre Glaubensregeln immer abgelehnt und nahm 1891 die Stelle des zweiten Predigers in der Berliner Reformgemeinde an (siehe RÜTTINGER, D.: Schreiben ein Leben lang. Die Tagebücher des Victor Klemperer, Bielefeld 2011, S.30).

⁷ Klemperer lebte in einer „Mischehe“, in der er als Ehemann als Jude und seine Frau als Arierin klassifiziert wurden. Diese Ehe war jedoch trotz ihrer rettenden Funktion keine privilegierte, da sie kinderlos geblieben und Klemperer als der Ehemann der Familienvorstand war (vgl. hierzu MEYER, B.: „Jüdische Mischlinge“. Rassenpolitik und Verfolgungserfahrung 1933 – 1945, Hamburg 1999, S.30 sowie FISCHER-HUPE, K.: Victor Klemperers „LTI. Notizbuch eines Philologen“, Hildesheim 2001, S.3).

⁸ Klemperer hatte eine Kaufmannslehre begonnen und nach deren Abschluss die Reifeprüfung nachgeholt. Danach studierte er Romanistik und Germanistik und beschloss im Folgenden, eine Karriere als freier Autor und Journalist einzuschlagen. Dies betrieb er bis 1912 und verfolgte anschließend eine Karriere in der Wissenschaft (vgl. RÜTTINGER, S.30-31). Die Professur an

Antisemitismus in seiner Kindheit und auch später wenig bis gar nichts zu spüren.⁹ Für das Gefühl einer jüdischen Zugehörigkeit gibt es dagegen mehr als genug Belege in seinen Tagebüchern der Weimarer Zeit. Diese verfluchte und bediente er zugleich, ohne ihr, wie es scheint, je wirklich entkommen zu können, ganz gleich wie betont deutsch er lebte und auftrat.¹⁰ Nach einem Besuch bei jüdischen Bekannten notierte er beispielsweise 1923: „Beide ausnehmend sympathische Menschen, alle guten jüdischen Eigenschaften, keine schlechten.“¹¹ Dennoch blieb das Judentum ihm eine Eigenschaft, mit der er überwiegend negative Assoziationen verband, ja sich sogar dafür schämte, wie er etwa nach einem Besuch des befreundeten Ehepaars Kaufmann 1928 schilderte: „Edgars [Kaufmann] zionistische Zurschaustellung orientalischer frommer Bräuche war mir überaus peinlich.“¹²

Anhand der gezeigten Beispiele verdeutlicht sich die Problematik im Umgang mit subjektiven Texten. Zweifellos war Victor Klemperer in den 40er Jahren während seines Aufenthaltes im Judenhaus¹³ und der sich dramatisch verschlechternden Lebensbedingungen überzeugt davon, in früheren Jahren keine Anzeichen des aufsteigenden Antisemitismus wahrgenommen zu haben. Folgt man jedoch seinem Empfinden während der Weimarer Jahre, so war dies durchaus der Fall.¹⁴ Die damaligen

der TH Dresden hatte er seit 1920 inne, war damit aber sehr bald schon unzufrieden, da er sich dort wie auf einem „wissenschaftlichen Abstellgleis“ fühlt (siehe ebenda, S.34).

⁹ Während des Krieges schrieb er, da ihm in wissenschaftlicher Hinsicht die Hände gebunden waren, an seinen Memoiren, dem „Curriculum Vitae“ (siehe KLEMPERER, V.: Curriculum Vitae. Erinnerungen eines Philologen 1881-1918, Bd.1 und Bd.2, hrsg. von NOWOJSKI, W., Berlin 1989). In diesem schrieb er, dass während seiner Schulzeit wenig bis gar kein Antisemitismus zu spüren gewesen sei (siehe KLEMPERER, V.: Curriculum Vitae, Bd.1, S.247).

¹⁰ Nach einem Besuch bei jüdischen Bekannten notierte er 1922: „Judentum u. Judentum fand sich wieder einmal zusammen.“ (siehe KLEMPERER, V.: „Leben sammeln, nicht fragen wozu und warum“, Bd.1, hrsg. von NOWOJSKI, W., Berlin 1996, S.641). Ein weiteres Beispiel ist etwa auch die Tatsache, dass Klemperer seine jüdische Herkunft vor nichtjüdischen Bekannten gerne verleugnete, indem er ihnen erzählte, sein Vater wäre Philologe gewesen und nicht Rabbiner (siehe KLEMPERER, Leben sammeln Bd.1, S.56).

¹¹ Siehe ebenda, S.707.

¹² Siehe KLEMPERER, V.: „Leben sammeln, nicht fragen wozu und warum“, Bd.2, hrsg. von NOWOJSKI, W., Berlin 1996, S.436.

¹³ 1940 musste Klemperer zusammen mit seiner Frau aus dem eigenen Haus ausziehen und in einem Judenhaus wohnen (vgl. FISCHER-HUPE, S.3 sowie RÜTTINGER, S.38).

¹⁴ Charakteristisch für diese Entwicklung sind Klemperers Notizen über einen von mehreren Urlauben an der Ostsee zusammen mit seiner Frau Eva. Dort stellte er bereits 1927 eine starke Judenfeindlichkeit fest: „Zinnowitz wäre ein Bad wie die andern hier auch, aber es ist daß [sic!] betont judenreine Bad, es ist in Judenreinheit Bansin noch überlegen.“ (siehe KLEMPERER, Leben sammeln, Bd.2, S.369). Desweiteren sei in diesem Ort die Hakenkreuzfahne gehisst und

Tagebucheinträge vermitteln bereits den unterschwellig latenten Eindruck eines empfundenen Außenseitertums,¹⁵ das bis zu seinem Lebensende mehr oder minder bestimmend blieb.¹⁶ Diese Art von Identitätskrise ist jedoch in seinen Notizen nicht eingehend formuliert worden und mag daher als eher diffus gelten. Daher soll hier die These aufgestellt werden, dass die lebensverändernde Krise seiner Selbstdefinition sich erst mit dem Nationalsozialismus etablierte, was an ausgewählten Beispielen noch zu erläutern sein wird.

Besagte These soll nicht nur auf Victor Klemperer beschränkt, sondern auf Mihail Sebastian ausgeweitet werden, dessen Ausgangslage sich von der Klemperers durch verschiedene Faktoren unterscheidet.

Mihail Sebastian, geboren 1907 als Josif Hechter in Brăila in einer assimilierten jüdischen Familie als ältester von drei Brüdern, war studierter Jurist und lebte in Bukarest.¹⁷ Den Anwaltsberuf übte er jedoch nur aus finanziellen Gründen aus, während seine eigentliche Leidenschaft dem Schreiben und der Arbeit als Journalist galt.

Sebastian gehörte einer Gruppe junger Menschen aus der intellektuellen Elite Rumäniens an, zuweilen als die „Junge Generation“ bezeichnet. Im Gegensatz zu Klemperer hatte er keinen Konversionshintergrund, wenngleich sein Namenswechsel als Pedant dafür gesehen werden könnte.¹⁸ Sebastian hat sich als Rumäne und als Jude zugleich empfunden und verankerte sich so auf zwei Ebenen.¹⁹ Hier wird bereits das große Konfliktpotenzial dieses komplexen Selbstverständnisses klar. Da Sebastian allerdings erst im Jahr 1935 mit dem Schreiben eines Tagebuches begann (Klemperer schrieb, seit er

es würden Postkarten mit rassistischen Reimen verkauft. Klemperer urteilte über diese Beobachtungen: „Es ist ekelhaft, daß solche Verhetzung erlaubt ist.“ (siehe ebenda).

¹⁵ Als Beispiel soll hier ein Eintrag von 1926 dienen, den Klemperer nach dem Besuch seiner Schwester Grete verfasst hatte: „[...] wie Georg [Klemperers ältester Bruder] sich dagegen wehrt, daß sie Recha Grete Klemperer [im Original kursiv] unterzeichne. Als wenn er oder seine Söhne den Makel des Judentums abschütteln könnte.“ (siehe KLEMPERER, *Leben sammeln*, Bd.2, S.280). Hier geht es zwar um Familienangehörige, doch ist klar, dass er auch sich in diese Makelhaftigkeit mit einbezog.

¹⁶ Vgl. ASCHHEIM, S.E.: *Comrade Klemperer: Communism, Liberalism and Jewishness in the DDR. The Later Diaries 1945-59*, in: *Journal of Contemporary History*, Bd.36, Nr.2 (2001), S.328 sowie S.337.

¹⁷ Vgl. TRANDAFIR, C: *Mihail Sebastian. Între Viață și ficțiune*, Bukarest 2007, S.12 sowie IOVĂNEL, M.: *Evreul improbabil. Mihail Sebastian: o monografie ideologică*, Bukarest 2012, S.26).

¹⁸ Klemperer ließ sich zu Karrierezwecken 1912 taufen (vgl. RÜTTINGER, S.32). Die Annahme eines anderen Namens war die von Sebastian gewählte Assimilationsmaßnahme (vgl. Iovănel, S.10).

¹⁹ Diese Art der Selbstdefinition ist eine sehr klassische unter jüdischen Schriftstellern, vgl. dazu FINKENTHAL, M.: *Dilemele identității sau cât de „dunărean“ a fost Mihail Sebastian?*, in: VOLOVICI, L. (Hrsg.): *Mihail Sebastian. Dilemele identității*, Cluj-Napoca 2009, S.29-30.

16 Jahre alt war), gibt es bis auf versteckte Selbstreferenzen in Zeitungskolumnen, Theaterstücken, Romanen oder in seinem sehr offenen Aufsatz „Wie ich zum Hooligan wurde“²⁰ als Antwort auf den Skandal um sein letztes Buch „Seit zweitausend Jahren“²¹ keine persönlich geschilderten Empfindungen, Erfahrungen und Interpretationen der Ereignisse, wie sie in einem Tagebuch vorgenommen werden.

Dennoch zeigt sich sein - im Vergleich zu Klemperers Schriftenumfang – recht komprimiertes Tagebuch als eines mit hohem Potenzial für das besprochene Thema.

Dass er sich von antisemitischen Ausschreitungen persönlich betroffen fühlte, zeigt beispielsweise diese Notiz vom 24. Juni 1936: „Skandale und antisemitische Gewaltakte im Justizpalast. (Und noch vor zwei Tagen habe ich mir gesagt, dass ich das Schreiben aufgeben sollte, um ausschließlich Anwalt zu sein.)“²² Eine andere Notiz vom Oktober 1937 zeigt die Wirkung, die der fortgeschrittene Antisemitismus in Rumänien auf Sebastians Leben und Arbeit hatte und lässt zugleich die Bitterkeit erahnen, mit der er sich in sein Schicksal fügen musste: „Aller Wahrscheinlichkeit nach wird mein Stück nicht gespielt werden. Es gibt antisemitische Pressionen, denen zu widerstehen das Theater keinerlei Grund hat. Das Gewissen der Nation erlaubt es nicht, dass auf einer Bukarester Bühne ein Stück von Mihail Sebastian gespielt wird. [...] Vorläufig weiß ich noch nicht genau, was genau dazu geführt hat, dass ich aus dem Repertoire genommen werde. [...] Es muss eine ganze Reihe von Intrigen im Hintergrund sein. Doch ich habe nicht genügend Geduld und Beharrlichkeit, um diese Dinge aufzuklären. Ich lasse sie ihren Gang gehen. Ich gebe auf.“²³

Um die Betrachtung beider Tagebücher und der dort geschilderten Existenz Erfahrungen möglichst sorgfältig durchführen zu können, ist es unerlässlich, den historischen Hintergrund als Grundlage für deren Einbettung näher zu analysieren. Neben markanten Unterschieden gibt es auch auffallende Ähnlichkeiten der rumänischen Faschisten und der späteren Militärdiktatur unter Marschall Ion Antonescu und dem NS-Regime.

Tatsächlich scheinen die Lebenswelten im Deutschland und dem Rumänien der Zwischenkriegs- und Kriegszeit weit voneinander entfernt zu sein. Wer sich allerdings genauer mit der politischen und gesellschaftlichen Geschichte beider Länder beschäftigt, wird neben offensichtlichen

²⁰ Siehe SEBASTIAN, M.: „Wie ich zum Hooligan wurde“, in: Seit zweitausend Jahren, hrsg. von RHEIN, D., Paderborn 1997 (erstmal veröffentlicht 1935 in Bukarest), S.282-339.

²¹ Siehe SEBASTIAN, M.: Seit zweitausend Jahren, hrsg. von RHEIN, D., Paderborn 1997 (erstmal veröffentlicht 1934 in Bukarest).

²² Siehe SEBASTIAN, Voller Entsetzen, S.103.

²³ Siehe ebenda, S.186-187.

Unterschieden wie etwa Sprache, Nationsbildung und Religion auf bestimmte Ähnlichkeiten stoßen, die, wenn auch nicht völlig kongruent, ins Auge fallen. Stellenwert des Antisemitismus, des Nationalismus und der Lebensbedingungen unter einer Diktatur sollen hier im Vordergrund stehen.

Rumänien hatte bereits zu Beginn der Zwischenkriegszeit, wie auch Deutschland, die ersten extrem nationalen Gruppierungen.²⁴ Diese waren, wenn auch laut und gewalttätig, nur sehr marginal bis in die Mitte der 30er Jahre präsent, ganz im Gegensatz zu Deutschland, wo die NSDAP bereits Anfang des Jahres 1933 die Macht übernahm.²⁵ Dennoch kann man feststellen, dass in beiden Ländern die schon vor dem Krieg latent vorhandene Judenfeindlichkeit in den 20er Jahren stark zu wachsen begann.²⁶ Deutschland wie auch Rumänien bekamen nach Kriegsende eine demokratische Verfassung, in Rumänien ab 1930 aber in Form einer konstitutionellen Monarchie.²⁷ Beide Länder haben diese Staatsform nicht lange aufrechterhalten können: Deutschland bis 1933 und Rumänien bis Ende 1937. An den Jahreszahlen wird eine zeitliche Versetzung deutlich, die die Besonderheit der politischen Beziehung beider Länder unterstreicht. Nicht nur fühlten sich die rumänischen extremen Nationalisten dem NS-Regime geistig sehr nahe,²⁸ sie versuchten auch, besonders im Hinblick auf die jüdische Bevölkerung, Maßnahmen, Verhaltensweisen und Gesetze aus dem Dritten Reich zu übernehmen.²⁹ Dies führte dazu, dass nach der Machtübernahme extremen Nationalen in Rumänien Ende 1937, der darauffolgenden Königsdiktatur und der sich anschließenden Militärdiktatur ab 1940 sehr viele dieser besagten antijüdischen Gesetze und Maßnahmen innerhalb sehr kurzer

²⁴ Vgl. Iovănel, S.47-49, VOLOVICI, L.: Nationalist Ideology & Antisemitism. The Case of the Romanian Intellectuals in the 1930s, Oxford 1991, S.21-31, sowie FRIEDLÄNDER, S.38.

²⁵ Vgl. ebenda, S.26-29.

²⁶ Vgl. etwa HECHT, C.: Deutsche Juden und der Antisemitismus in der Weimarer Republik, Bonn 2003, S.98-100 und S.187-193 sowie VOLOVICI, S.22.

²⁷ König Carol II. kehrte aus dem Exil nach Rumänien zurück und hegte Ambitionen, seine eigene politische Macht gegenüber dem Parlament zu stärken (vgl. VOLOVICI, S.48).

²⁸ Besonders der führende Kopf der Eisernen Garde, Corneliu Z. Codreanu hegte eine Affinität zu Deutschland, so zu erkennen auch in seinem eigenen Buch: „In Deutschland hat Adolf Hitler die jüdisch-freimaurerische Giftschlange nach blutigem Ringen zerschmettert. Das deutsche Volk hat mit einer beispiellosen Entschlossenheit und Einigkeit den Kampf aufgenommen und die Macht Judas gebrochen.“ (siehe CODREANU, C.Z.: Eiserne Garde. (An meine Legionäre), Karlsfeld 1987 (erstmalig 1936 in Rumänien veröffentlicht), S.413).

²⁹ Unter der von König Carol II. eingesetzten Regierung mit O. Goga und A.C. Cuza an der Spitze wurden erstmals einige dieser Gesetze erlassen (vgl. FISCHER-Galati, S.: The Legacy of Anti-Semitism, in: BRAHAM, R.L (Hrsg.): The Tragedy of Romanian Jewry, New York 1994, S.21).

Zeit erlassen wurden, während deren Einführung im Dritten Reich, denen sie nachgestellt waren, sich über mehrere Jahre hingezogen hatte.³⁰

Doch damit ist die Reihe der Ähnlichkeiten noch nicht beendet. Rumänien stellt zwar in seinem Antisemitismus ein durchaus eigenständiges Feld dar, allein schon wegen der religiösen Komponente, die es im Nationalsozialismus zumindest erkennbar nicht gab.³¹ Meines Erachtens ist es aber aufgrund seiner teilweise sehr frappierenden Nachahmung des NS-Regimes in dieser Frage und gleichzeitig in der sehr eigenen Interpretation ein Zerrbild der nationalsozialistischen Behandlung der „Judenfrage“. Als ein Beleg für diese Behauptung sollen an dieser Stelle die Judendeportationen während des Krieges dienen. Rumänien war unter Ion Antonescu ein Verbündeter des Dritten Reiches, wenigstens bis nach der Schlacht von Stalingrad.³² Während dieses Bündnisses sollte die Endlösung der Judenfrage auch auf rumänischem Boden stattfinden.³³ Anders als in anderen Ländern, die unter der Okkupation des NS-Regimes standen, wurde die rumänische Regierung als Verbündeter nicht zur Ausführung dieses Vorhabens gezwungen, sondern war neben dem Dritten Reich die einzige, welche die Judendeportationen freiwillig unternahm. Das Ergebnis waren die – aus deutscher Sicht – sehr eigenwilligen und sehr unorganisiert durchgeführten Transporte nach Transnistrien. Die rumänischen Truppen gingen zwar freiwillig und, wie es schien, sehr motiviert an diese Aufgabe heran, allerdings für die deutschen Verantwortlichen unkontrollierbar, was sehr viel Unmut auf beiden Seiten hervorrief.³⁴ Die Judenverfolgung wurde in Rumänien betrieben, bis Antonescu beschloss, sich 1942 den Alliierten anzuschließen, nachdem ihm klar wurde, dass das Dritte Reich seine Stärke als Bündnispartner allmählich einbüßte.³⁵ Dieser Schritt rettete dem Großteil

³⁰ Nach der Absetzung der Cuza-Goga-Regierung durch Carol II. wurden unter dessen Diktatur die jüdenfeindlichen Maßnahmen zwar nicht fortgeführt, jedoch aber auch nicht rückgängig gemacht (vgl. ebenda). Nach Carols Absetzung und der Installierung Marschall Ion Antonescus 1940 wurden innerhalb von 2 Jahren beispielsweise Gesetze zu Berufsverboten, Verbot von verschiedenen Besitztümern, die Einführung des gelben Judensterns und die Zwangsarbeit eingeführt (vgl. IOANID, R.: *The Holocaust in Romania. The Destruction of Jews and Gypsies Under the Antonescu Regime, 1940-1944*, Chicago 2000, S.26-33).

³¹ Vgl. FISCHER-GALATI, S.17-18.

³² Vgl. dazu ANCEL. J.: *German-Romanian Relations During the Second World War*, in: BRAHAM, R.L. (Hrsg.): *The Tragedy of Romanian Jewry*, New York 1994, S.57-61 sowie S.72.

³³ Vgl. ebenda, S.62-64.

³⁴ Vgl. ebenda, S.65-67.

³⁵ Vgl. IOANID, R.: *The Antonescu Era*, in: BRAHAM, R.L.: *The Tragedy of Romanian Jewry*, New York 1994, S.160-163, vgl. auch ANCEL, S.72.

der Juden, die sich noch in Rumänien befanden, das Leben.³⁶ In Deutschland verhielt sich die Sachlage anders. Hier wurde die Judenvernichtung systematisch und bis zum Kriegsende betrieben.

Der Verbindungspunkt beider Länder besteht also, wie dargelegt, vor allem in der Geisteshaltung in puncto Antisemitismus. Dass die rumänischen extremen Rechten sich Anregungen aus dem nazistischen Deutschland holten und politische Verbindungen unterhielten, unterstreicht diesen Punkt noch einmal.

Wie nun gestaltete sich konkret das Verhältnis der beiden Tagebuchautoren Klemperer und Sebastian zu ihrer sich verändernden Umwelt? Dazu muss noch erwähnt werden, dass Sebastian wie auch Klemperer insofern ein ähnliches Schicksal hatten, als dass sie beide nicht zu den deportierten Juden zählten und aus dem Kern der Diktatur heraus ihre Aufzeichnungen bestritten.³⁷ Beide Männer hatten eine Affinität zu Frankreich und der französischen Sprache: Klemperer, Professor für Romanistik und Spezialist für französische Literaturgeschichte und Mihail Sebastian als Journalist und Kritiker französischer Bücher.³⁸ Beide ließen die französische Sprache manchmal in ihre Tagebücher einfließen: Dies ändert sich interessanterweise nach Kriegsbeginn, als die französischen Einstreuungen durch englische abgelöst wurden, da Großbritannien als alliierter Bündnispartner plötzlich viel näher erscheinen mochte als das von deutschen Truppen besetzte Frankreich.³⁹

Was die berufliche Arbeit betrifft, sind auch hier Ähnlichkeiten festzustellen. Zwar arbeitete Sebastian neben Journalismus und Schriftstellerei auch als Anwalt und Klemperer als Romanistikprofessor, doch die Tatsache, dass beiden die Berufserlaubnis nach der Machtübernahme der extremen Rechten entzogen wurde, macht ihr Leben mit einem Schlag unsicher, nicht

³⁶ Vgl. BRAHAM, R.L.: *Romanian Nationalists and the Holocaust: The Political Exploitation of Unfounded Rescue Accounts*, New York 1998, S.27.

³⁷ Vgl. DUDA, V.: *Evreul ca Simbol. Mihail Sebastian și alții*, Bukarest 2004, S.91 und S.94.

³⁸ Auch Reisen nach Frankreich unternahmen beide. Alle Reisen, die Klemperer unternahm, wie etwa eine nach Frankreich 1925, sind in seinen Tagebüchern genau festgehalten (siehe etwa KLEMPERER, *Leben sammeln* Bd.2, S.26-54), während Sebastian zwar auch Urlaubserlebnisse festhielt, aber gerade die Frankreichreise, die er im Sommer 1937 unternahm, ist nicht nachlesbar, da er während eines Aufenthaltes in Paris seine Mappe mit Arbeitsskizzen und dem Tagebuchheft verloren hatte (siehe SEBASTIAN, *Voller Entsetzen*, S.184-185).

³⁹ Besonders Sebastian wandte sich nun der Lektüre englischer Bücher zu, beispielsweise Shakespeare und Daniel Defoe (siehe ebenda, S.541 und S.552). Klemperer hingegen versuchte während einer Phase verzweifelter Auswanderungsversuche 1938 und 1939, Englisch zu lernen. Er las sogar englische Zeitungen und nahm Englischunterricht (siehe KLEMPERER, *Zeugnis* ablegen Bd.1, S.450 und S.454).

nur objektiv, sondern auch auf der subjektiven Ebene des Tagebuchs.⁴⁰ So wird der Verlust des Berufes für beide Männer zu einem Rückzug in die private Arbeit. Sebastian schrieb nach dem Entzug der Anwaltslizenz weiter an Romanen und Theaterstücken, die er zu verkaufen versuchte, um sich seinen Lebensunterhalt zu verdienen und damit auch bescheidenen Erfolg hatte.⁴¹ Bei Klemperer gestaltete sich die Sache etwas komplizierter. Auch er arbeitete im Privaten an seinen wissenschaftlichen Werken weiter.⁴² Sein Status als Jude jedoch machte es ihm unmöglich, die Arbeit nach eventueller Beendigung verlegen zu lassen, von den vorhergehenden Arbeitsschwierigkeiten aufgrund der Bibliotheksverordnungen ganz zu schweigen.⁴³ Jedoch lassen beide Tagebücher, mal mehr, mal weniger subtil erkennen, dass die schriftstellerische Arbeit, wenn auch unter erschwerten Bedingungen und ohne Garantie einer Bezahlung Sebastian wie auch Klemperer als Halt und Rettungsanker diente, um zumindest für gewisse Zeit der gefährlichen Lage um sie herum entfliehen zu können. Denselben Effekt hatte auf Klemperer das Tagebuchs Schreiben selbst, mit dem er sich gegen seine Todesangst zur Wehr setzte und sich daran klammerte.⁴⁴ Bei Sebastian ist dies nicht so eindeutig. Sebastian war kein so fleißiger und regelmäßiger Tagebuchschrreiber wie Klemperer, der sich selbst in der größten Erschöpfung dem Verfassen der Einträge widmete. Sebastian schrieb oft sehr unregelmäßig, mit längeren Abständen. Oft kommt es auch in den Eintragungen vor, dass er von einer großen Faulheit berichtet, die ihn davon abhält, die letzten, interessanten und turbulenten Ereignisse genauer darzulegen.⁴⁵ Dennoch steht zu vermuten, dass seine Tagebücher ihm ähnlichen Halt gaben wie Klemperer, wenn auch das Tagebuchs Schreiben an sich unter den Intellektuellen Rumäniens „eine wichtige Form [war], das Ideal der Authentizität zu verwirklichen.“⁴⁶ Nicht ohne Grund scheint es, dass das

⁴⁰ Klemperer schrieb etwa am 31.12.1935: „Heute bloß noch das schwerwiegende Jahresresumé 1935. Entlassen am 1. Mai 1935. [...]“ (siehe ebenda, S.234). Bei Sebastian heißt es am 2.1.1938 über seinen Beruf als Journalist: „Man hat mir die Berufserlaubnis entzogen. Unsere Namen in allen Zeitungen, als wären wir Verbrecher.“ (siehe SEBASTIAN, Voller Entsetzen, S.207).

⁴¹ Siehe ebenda den Eintrag vom 3.Januar 1942, S.608-609 sowie die Einträge vom 20. und 29. Juli 1943, S.733-734.

⁴² Vgl. RÜTTINGER, S.179 und S.300.

⁴³ Dies war auch der Grund für Klemperer, sich der Niederschrift seines „Curriculum Vitae“ zuzuwenden, da ab 1938 nach den universitären auch die wissenschaftlichen Bibliotheken für Juden verboten waren (vgl. ebenda, S.306).

⁴⁴ Vgl. ebenda, S.345.

⁴⁵ Dies notiert er auch in sein Tagebuch am 18.September 1935 (siehe SEBASTIAN, Voller Entsetzen, S.58).

⁴⁶ Weiterhin heißt es im Vorwort des Herausgebers zu Sebastians Tagebuch: „Kein Wunder, dass manche Kritiker sein Tagebuch für sein bestes Werk halten. Das mag nicht ganz richtig

Tagebuch 1935 mit dem rasanten Aufstieg der rumänischen Faschisten beginnt und Ende 1944, nach Kriegsende für Rumänien und nach dem Einmarsch der sowjetischen Armee aufhört.⁴⁷ Es wirkt, als sei auch für Sebastian das Tagebuch neben allen schriftstellerischen Erwägungen ein Halt in diesen gefährlichen Zeiten gewesen.

Ein weiterer Punkt, der sich in den Tagebüchern beider Autoren findet, ist die Veränderung in der sozialen Umgebung, genauer gesagt, das Verhalten von Freunden und Bekannten Klemperers und Sebastians. Freundschaften waren für beide ein elementarer Bestandteil des Alltags. Klemperer beispielsweise hatte mehrere langjährige Freunde zusammen mit seiner Frau Eva, darunter auch eher flüchtige Bekannte. Man besuchte sich gegenseitig und verbrachte Zeit miteinander.⁴⁸ Neben den Freunden und Bekannten aus dem jüdischen Milieu, die Klemperer trotz oder vielleicht auch wegen seiner Hassliebe zum Judentum hatte, gab es auch mehrere nichtjüdische Bekannte, die ihm am Herzen lagen. Hierunter fällt beispielsweise die Ärztin Annemarie Köhler, die während der 30er und 40er Jahre in Pirna nahe Dresden lebte und ihre Freundschaft zu den Klemperers während des gesamten NS-Regimes hielt – eine Freundschaft mit Seltenheitswert in Klemperers Leben.⁴⁹ Während der strikten Zunahme der Judenverfolgung gingen nach und nach die nichtjüdischen Freunde abhanden, meist aus Angst vor Restriktionen. Dafür setzte eine andere Entwicklung ein, die sich aus dem erzwungenen Leben in den sogenannten Judenhäusern ergab: Dazu genötigt, mit anderen Juden auf engem Raum miteinander zu leben, entwickelten sich Freundschaften, die Klemperer wohl sonst nie geschlossen hätte.⁵⁰ Seine starke Abneigung gegen gelebtes Judentum begann sich allmählich zu transformieren. Klemperer selbst begann sich im Laufe der Zeit als Jude zu verstehen und nahm die oktroyierte Identität an, wenn auch nicht ohne erbitterten Widerstand des in

sein, weil es kein „Werk“ im eigentlichen Sinne und nichts daran konstruiert ist. Doch es ist sicherlich Sebastians authentischstes Buch.“ (siehe ebenda, Vorwort von KANTERIAN, E., S.27).

⁴⁷ Vgl. ebenda, S.28.

⁴⁸ Der Anwalt Kurt Rosenberg aus Hamburg etwa besuchte die Klemperers manchmal zusammen mit seiner Frau, so auch 1934. Bei Rosenberg wie bei Klemperer ist dieses Treffen in den Tagebüchern festgehalten worden (siehe KLEMPERER, Zeugnis ablegen, Bd.1, S.94 und ROSENBERG, K.: „Einer, der nicht mehr dazugehört“. Tagebücher 1933-1937, hrsg. von MEYER, B. und SIEGEL, B., Göttingen 2012, S.173).

⁴⁹ Annemarie Köhler war es auch, die die Tagebücher Klemperers während des Krieges versteckte und auch die losen Seiten entgegennahm, die Eva Klemperer ihr als Botin regelmäßig überbrachte. Noch dazu lagerte Klemperer Wertgegenstände und Geldreserven bei ihr (siehe KLEMPERER, Zeugnis ablegen, Bd.1, S.697 und Bd.2, S.59; vgl. auch RÜTTINGER, S.38-39).

⁵⁰ Vgl. ebenda, S.39.

ihm verwurzelten Deutschtums.⁵¹ Die Freundschaften zu seinen jüdischen Mitbewohnern und zu Kollegen in der Zwangsarbeit sind Ausdruck davon.⁵²

Bei Sebastian gestaltete sich die Freundschaftsfrage in Grundzügen ähnlich. Auch sein Freundeskreis bestand aus Juden und Nichtjuden gleichermaßen. Am wichtigsten waren ihm jedoch vor allem Personen, die während der 30er Jahre nach und nach der Faszination des Faschismus verfielen, darunter etwa Nae Ionescu⁵³ und Mircea Eliade.⁵⁴ Daneben gab es auch Freunde wie Camil Petrescu,⁵⁵ die sich zwar in freundschaftlicher Hinsicht nicht von ihm entfernten, durch ihre antisemitische Haltung Sebastian immer wieder schockierten.⁵⁶ Dem gegenüber steht Eugen Ionescu,⁵⁷ dem Sebastian sich durch seine spät enthüllte jüdische Abstammung sich nahe zu fühlen begann. Hinzu kommt auch bei ihm die gezwungene alltägliche Nähe zu anderen Juden, sei es bei der auch für ihn

⁵¹ Vgl. SEPP, A.: „Fraglos empfindet das Volk die Judenverfolgung als Sünde“: Victor Klemperers Überlegungen zum Antisemitismus, in: Seminar: a journal of Germanistic studies, Bd.48, Nr.3 (2012), S.358.

⁵² Vgl. RÜTTINGER, S.39.

⁵³ Nae Ionescu war der geistige Mentor und Arbeitgeber Mihail Sebastians während dessen Zeit bei der Zeitschrift Cuvântul. Da Ionescu sich in den 30ern der Eisernen Garde widmete, suchte Sebastian Abstand zu ihm, war aber bis zu Ionescus Tod 1940 in widersprüchlichen Gefühlen zu ihm verhaftet, da von Ionescu eine starke Faszination ausging, der nicht nur Sebastian anheimgefallen war (vgl. CALINESCU, M.: The 1927 Generation in Romania: Friendships and Ideological Choices (Mihail Sebastian, Mircea Eliade, Nae Ionescu, Eugène Ionesco, E.M. Cioran), in: East European Politics and Societies, Bd.15, Nr.3 (2002), S.656 und S.658-660).

⁵⁴ Mircea Eliade war lange Zeit der beste Freund Mihail Sebastians, der ihn Ende der 20er Jahre kennengelernt hatte. Als Eliade im Laufe der 30er Jahre immer stärker der Faszination der Legionärsbewegung und deren Ideologie erlag, zerbrach diese Freundschaft allmählich (vgl. ebenda, S.653-655). Sebastian notierte beispielsweise über Eliade: „Er ist ein Mann der Rechten, bis zu letzten Konsequenz. [...] Die unsinnigsten, trivialsten und tendenziösesten Nachrichten finden in ihm einen leichtgläubigen Empfänger. [...] Wenn ich dann ungläubig mit den Schultern zucke, sieht er mich traurig an und schüttelt den Kopf, als wäre ich für die Wahrheit völlig verloren.“ (siehe SEBASTIAN, Voller Entsetzen, S.129).

⁵⁵ Camil Petrescu zählte zu den nichtjüdischen Freunden, die Sebastian weiterhin freundschaftlich verbunden blieben. Jedoch zeigte sich Petrescu als ausgesprochen anfällig für Antisemitismus und trug dies auch gegenüber Sebastian zur Schau, was die Freundschaft nicht besonders einfach gestaltete (vgl. Iovănel, S.203-206).

⁵⁶ Sebastian schrieb dazu im Februar 1937: „Ist denn eine Freundschaft mit Menschen möglich, die eine ganze Reihe mir fremder Ideen und Gefühle teilen, derart fremde Ideen, dass es schon betretenes Schweigen auslöst, wenn ich ins Zimmer komme?“ (siehe ebenda, S.171).

⁵⁷ Eugen Ionescu, später der berühmte Autor Eugène Ionesco, entwickelte sich Ende der 30er Jahre bis zu seiner Emigration nach Frankreich 1941 zu einem nahen Freund Mihail Sebastians. Dies lag nicht zuletzt daran, dass Ionescu sich Sebastian durch seine eigene jüdische Herkunft verbunden fühlte: Ionescus Mutter war jüdisch, wie er Sebastian 1941 in alkoholisiertem Zustand erzählte (siehe SEBASTIAN, Voller Entsetzen, S.438. Vgl. auch QUINNEY, A.: Excess and Identity: The Franco-Romanian Ionesco Combats Rhinocerotitis, in: South Central Review, Bd.24, Nr.3 (2007), S.38).

zutreffenden Zwangsarbeit oder in der jüdischen Schule, in der er ab 1940 angestellt war.⁵⁸

Besonders in den 40er Jahren diente als wichtiger Bezugspunkt Prinz Antoine Bibescu, der Sebastian künstlerisch förderte und den dessen jüdische Herkunft nicht zu interessieren schien.⁵⁹

Sebastian war, im Vergleich zu Klemperer, ähnlichen Verlustmomenten ausgesetzt. Man könnte sogar so weit gehen und beiden eine Art Trauma, das aus diesen Ereignissen gewachsen ist, unterstellen, da wichtige Bezugspersonen außerhalb der Familie sich vor ihren Augen vom Faschismus verführen ließen und dies mehr oder weniger deutlich zeigten.⁶⁰ Einsam waren beide Männer nicht. Sebastian kümmerte sich um einen Bruder und seine Mutter während des Krieges, während er um das Leben des in Frankreich befindlichen anderen Bruders bangte.⁶¹ Klemperers wichtigster Halt war und blieb seine Frau Eva bis zu ihrem Tod 1951.⁶² Da der Großteil von Klemperers Familie schon zu Beginn des NS-Regimes aus Deutschland emigriert war, brach nach Kriegsbeginn der Kontakt vor allem zum ältesten Bruder Georg Klemperer allmählich weg. Hierbei sei noch angemerkt, dass Klemperer wie auch Sebastian sich erst sehr spät mit dem Gedanken an Emigration beschäftigten. Für das Ehepaar Klemperer war es da allerdings schon zu spät und Sebastian ließ den Gedanken aufgrund der damit verbundenen Hürden ebenfalls fallen.⁶³

⁵⁸ Sebastian arbeitete seit 1936 bei der *Revista Fundațiilor Regale* (Zeitschrift der Königlichen Stiftung) und wurde 1940 aus der *Societatea Scriitorilor Români* (Vereinigung Rumänischer Schriftsteller) ausgeschlossen. Daraufhin fand er Arbeit an einem jüdischen Gymnasium als Lehrer für rumänische Literatur (vgl. VOICU, G.: Mihail Sebastian în fața antisemitismului literar, in: VOLOVICI, L. (Hrsg.): Mihail Sebastian. Dilemele identității, Cluj-Napoca 2009, S.127 und S.131-132).

⁵⁹ Vgl. TRANDAFIR, S.268.

⁶⁰ Sebastian wurde beispielsweise von einem Bekannten über dessen politisches Gespräch mit Eliade in Kenntnis gesetzt, in welchem dieser sich sehr antisemitisch äußerte. Dazu notierte Sebastian am 20.September 1939: „Jetzt verstehe ich nur zu gut, warum Mircea mir gegenüber so zurückhaltend ist, wenn von Politik die Rede ist [...]. Sieh mal einer an, was dein einstiger Freund Mircea Eliade so denkt!“ (siehe SEBASTIAN, Voller Entsetzen, S.332-333).

⁶¹ Die Zwangsarbeit, die aus Schneeräumen bestand, betreffend, schrieb er am 1.März 1942: „Die Intellektuellen können sich von der Arbeit befreien, wenn sie 1000 Lei pro Tag zahlen. Woher soll ich 20000 Lei [es waren 10 Tage Arbeit angeordnet] für Benu [Sebastians Bruder] und mich nehmen? Daran ist nicht zu denken.“ (siehe ebenda, S.628). Über den in Frankreich befindlichen Bruder Poldy notierte er 1943 und 1944 wiederholt seine Sorgen, da dieser in einem KZ interniert war (siehe ebenda, S.753 und S.764-765). Zur Mutter notierte er am 16. April 1944: „Gestern Mittag der zweite Bombenangriff. [...] Glücklicherweise war ich zu Hause und konnte Mama, die einen Weinkrampf hatte, etwas beruhigen.“ (siehe ebenda, S.763).

⁶² Vgl. RÜTTINGER, S.40 und S.43.

⁶³ 1938 begann Klemperer, sich um eine Ausreise zu bemühen, doch die Wartezeiten und Anforderungen wurden zum unüberbrückbaren Hindernis (vgl. RÜTTINGER, S.38).

Eine weitere interessante Frage im Kontext der Erfahrungen mit der veränderten Umwelt ist die nach dem Wissen über den Holocaust. Bei Klemperer taucht der Begriff „Auschwitz“ das erste Mal Anfang 1942 auf, wenn auch als sehr schwammige Vorstellung. Im Laufe der folgenden Monate schälte sich aus den diffusen Bildern, die ihm durch Gerüchte seitens der Juden und seitens der „Arier“ zugetragen wurden,⁶⁴ eine vage Vorstellung über das Schicksal der Juden heraus, die in seinem Tagebuch auch artikuliert wird.⁶⁵ Das genaue Ausmaß der Vorgänge aber konnte er nicht erfassen, wengleich im Oktober 1944 die Schätzung auf etwa sechs bis sieben Millionen ermordeten Juden als Notiz auftaucht.⁶⁶

Bei Mihail Sebastian ist es ähnlich, wenn nicht sogar drastischer. Da er nicht in erzwungener Isolation lebte, bekam er wesentlich mehr von den Vorgängen mit. Dies reichte von Pogromen bis hin zu den Deportationen nach Transnistrien.⁶⁷ Dazu gehörte auch die ganz konkrete Angst, wie sie sich auch bei Klemperer zeigte, zu den Abtransportierten zu gehören, ein Schicksal, das bereits Freunde und Bekannte ereilt hatte.⁶⁸

An den gezeigten Beispielen ist zu erkennen, dass die starke Judenfeindlichkeit und die entsprechenden antijüdischen Gesetze und Maßnahmen auf beide Autoren einen ähnlichen Effekt hatten, welcher hier als Identitätskrise, in mancherlei Hinsicht auch als Identitätsverlust gedeutet werden soll.

Wie verhielt es sich also in den Tagebüchern Mihail Sebastians und Victor Klemperers mit der Identität? Dazu ist festzuhalten, dass es neben vielen Unterschiedlichkeiten sowohl in äußeren Umständen als auch in Charaktereigenschaften beider Männer auch Ähnlichkeiten gab. Genau dies ist der zentrale Punkt dieser Betrachtung: Trotz dieser vorhandenen Differenzen gibt es die Parallelen der inneren Krise, die Klemperer und Sebastian ereilte, als sie durch ihre jüdische Herkunft unter einer

⁶⁴ Vgl. SEPP, Victor Klemperers Überlegungen, S.360-361.

⁶⁵ Klemperer bezeichnete am 17. Oktober 1942 Auschwitz als ein Lager, „das ein schnell arbeitendes Schlachthaus zu sein scheint.“ (siehe KLEMPERER, Zeugnis ablegen, Bd.2, S.259).

⁶⁶ Siehe ebenda, S.606.

⁶⁷ Sebastian schrieb am 12.Juli 1941 beispielsweise: „Es war unmöglich, in den letzten Tagen hier etwas niederzuschreiben. Die schlichte Darstellung dessen, was man sich hier über die in Iași umbrachten Juden oder über die mit dem Zug nach Călărași Deportierten erzählt, übersteigt alle Worte, Gefühle, Urteile. Schwarzer, finsterer, irrsinniger Traum.“ (siehe SEBASTIAN, Voller Entsetzen, S.509). Vgl. dazu auch FLORIAN, R.: The Antonescu Regime: History and Mystification, in: BRAHAM, R.L. (Hrsg.): The Tragedy of Romanian Jewry, New York 1994, S.103-105.

⁶⁸ Klemperer notierte etwa im Juni 1943 die Vorbereitung zur Evakuierung der letzten seiner jüdischen Bekannten, die nicht in Mischehe lebten (siehe KLEMPERER, Zeugnis ablegen, S.393).

antisemitischen Diktatur zu Außenseitern wurden und sogar in Lebensgefahr schwebten. Auf einer rein subjektiven Ebene hatten die äußeren Umstände einen ähnlichen Effekt, dessen Resultat sich auf den Tagebuchseiten niederschlug. Die Ereignisgeschichte, die als Rahmen zum Verständnis dient, unterstreicht diese subjektiven Interpretationswinkel, seien sie nach innen oder nach außen gerichtet. Insofern lässt sich die These, dass antisemitische Diktaturen ganz ähnliche Spuren im Denken und Erleben zweier sonst sehr verschiedener Individuen hinterlassen haben, bestätigen.

DAS BUCH, DIE STATUE SEINES AUTORS DAS TAGEBUCH VON CAMIL PETRESCU (1927-1940)

Ioana Manta
Zentrum für Interdisziplinäre Studien "Henri Jacquier",
Babeş-Bolyai Universität, Cluj-Napoca

„Für die Nachwelt aber ist es wichtig, dass du schon in deinem Leben einen guten Start für den posthumen Ruhm sicherst...“¹

Die vorliegende Studie versucht, nach der Bedeutung des persönlichen Tagebuchs für die Diaristen im Allgemeinen, für die Schriftsteller im Besonderen zu fragen und zwar angewandt auf den Fall von Camil Petrescu. Die Metapher der Statue soll die Funktionen des Tagebuchs ergänzen, und zwar mit jener der Schaffung eines Selbstbildnisses für die Nachwelt. Wenn das Tagebuch „überzeugend“ ist und gerne gelesen wird, dann kann es eine „opera magna“ des Schriftstellers ersetzen. So haben wir den Fall der Diaristen, die ihre Bekanntheit den Tagebüchern und weniger (oder gar nicht) Romanen, Novellen, Gedichten zu verdanken haben. Mihail Sebastian, Jeni Acterian, Emil Dorian, Sorana Gurian, Amiel, Maine de Biran, Samuel Pepys, Anne Frank, Victor Klemperer sind Diaristen, die durch ihre persönlichen Tagebücher „vorangetrieben“ wurden. Als Fallstudie werden wir nachvollziehen, wie Camil Petrescu ein Autoportrait für die Nachwelt konstruiert, wie er an seiner eigenen Statue schleift, um im literaturhistorischen Museum ausgestellt zu werden.

Das persönliche Tagebuch, ein weniger unschuldiges Genre

Die Abfassung eines Tagebuchs schwankt zwischen zwei Tendenzen: 1. die Spontaneität eines jeden Tages, die Unvorhersehbarkeit der Aufzeichnungen und 2. die Vorsicht des Diaristen, die Selbstzensur und die Aufmerksamkeit, die der Autor dem Selbstbildnis widmet, das er konstruiert.

¹ Camil Petrescu, „Note zilnice (1927-1940)“, Text stabilit, note, comentarii, indice de nume și prefață de Mircea Zăciu [Tägliche Aufzeichnungen (1927-1940), festgelegter Text, Anmerkungen, Kommentare, Namensindex und Vorwort von Mircea Zăciu], Editura Cartea Românească, București, 1975.

Mag ein Schriftsteller noch so gut mit Worten umgehen und fiktionale Welten konstruieren, der Raum des Tagebuchs macht ihn trotzdem verwundbar. In der Intimität des eigenen Zimmers, in der Sicherheit bietenden Umwelt des Heftes kann der Tagebuchautor schreiben, was und wie er will – er kann sich anvertrauen/beichten, er kann seine Unzufriedenheit, Frustrationen, neben den kleinen alltäglichen Details des persönlichen Lebens äußern, er kann seine Meinung über andere ausdrücken. Diese thematische und stilistische Freiheit verleiht den Zeugnissen eine gewisse Entspannung und schafft somit eine intime und ehrliche Atmosphäre. Das Tagebuch wird zum Raum, in dem der Schriftsteller seine Waffen strecken und sich in Freiheit äussern kann, niemand wird über ihn urteilen, niemand wird ihn lesen. Er ist allein vor den weissen Blättern. Hier muss er sich nicht bestreben, einen reizenden Text für das Publikum zu schreiben, denn der Text gehört ihm und wendet sich an ihn. Die Ausdrücke müssen nicht geschliffen werden, im Tagebuch sind Sprachfehler, Zögern, Widersprüche, Verzweiflungsschreie erlaubt.²

Jenseits der Freiheit äussert sich eine gewisse Natürlichkeit des Textes, die aus der Spontaneität herkommt – auch der Diarist kann nicht voraussehen, was er in den kommenden Tagen aufzeichnen wird. „Nous en venons ainsi à la plus apte à fournir la connaissance exacte dans le domaine de la vie personnelle. Le journal intime exprime l’homme au long de toute sa vie (...), il ne s’agit pas de l’homme de toute la vie, mais de celui de chaque jour, de chaque moment. (...) La vie personnelle peut se manifester en toute liberté”³ Diese Art des intimen Schreibens behält die Spontaneität der gelebten Erfahrung bei, so wie das George Gusdorf in dem zitierten Fragment behauptet.⁴

Bislang habe ich den „unschuldigen“ Aspekt des Tagebuchs (und implizite des Autors) hervorgehoben. Was geschieht aber, wenn die Handschrift nicht in der Schublade des Schriftstellers bleibt, wenn der Tagebuchautor daran denkt, dass andere Blicke seinen Text überfliegen werden? Selbst ohne die Absicht, dieses persönliche Werk einem Verlag zu senden, stellt jener, der ein Tagebuch schreibt, egal ob Schriftsteller oder nicht, die Frage, ob jemand seine intimen Zeilen lesen werde. Von daher verwandelt sich die Unschuld des Genres und des Autors in eine Illusion. Seitdem die ersten Tagebücher veröffentlicht wurden und die Leser sich mit dieser neuen Form der Lektüre und der Darlegung eines persönlichen Textes

² Camil Petrescu selbst machte Grammatikfehler, als er seine täglichen Aufzeichnungen auf rumänisch und französisch machte, so wie das Mircea Zăciu, der Herausgeber des Tagebuchs im Vorwort erwähnt (Camil Petrescu, a.a.O., S. 33-34).

³ Gusdorf, Georges. „La découverte de soi”, Presse Universitaire de France, Paris, 1948, S. 38.

⁴ „Sauvegarde la spontanéité de l’expérience vécue” (Ebenda, S. 38.)

familiarisiert haben, werden die Diaristen von einer neuen Form der Selbstzensur versucht. Mehr noch, die Bedeutung des Tagebuchs als literarisches Werk sowie als Egodokument für die Nachwelt wächst bedeutend. Der Wandel vom persönlichen zum öffentlichen Text prägt den Stil wie auch die Thematik des Tagebuchs, aber auch die Optik bezüglich des Tagebuchs.

Diese neue Hypostase wurde von Jerzy Lis in der Studie „Le Journal d'écrivain en France dans la 1ère moitié du XXe siècle. À la recherche d'un code générique“ nachgewiesen. Die Forschung hat es geschafft zu beweisen, dass nachdem beginnend mit der Wende vom 19. zum 20. Jh, als die Bekenntnisse der französischen Intimisten veröffentlicht wurden, das Tagebuch nicht mehr dem Archiv des Schriftstellers gehört, sondern als literarisches Werk geschaffen wird, wobei dem Stil wie auch der Thematik mehr Aufmerksamkeit gewidmet wurde, selbst wenn die Aspekte, die vor dem 20. Jh vorrangig waren (die bekenntnishafte Dimension und die Introspektion), nicht vernachlässigt wurden⁵.

Was wir nicht ignorieren können, ist die Tatsache, dass die Schriften, die in der ersten Person abgefasst wurden, als Selbstrechtfertigung und-behauptung dienen⁶. Die beiden erwähnten Tendenzen handeln im Tandem, wenn das Tagebuch entworfen wird, was dem Genre ein gewisses Spezifikum verleiht.

Die Metapher der Statue

Wir müssen auch die Tatsache in Betracht ziehen, dass für die Schriftsteller die Abfassung eines literarischen Werks eine der Prioritäten ihres Lebens ist. Der Status als Schriftsteller wird durch die Veröffentlichung eines Buches bestätigt. Darauf folgt die Anerkennung dieses Status. Weil das Ziel so hoch gesteckt ist, sind die Notorietät und das in den Reihen der Leser geschaffene Bild lebenswichtig. Das Tagebuch von Camil Petrescu belegt diesen Aspekt. In der Zeit geschrieben, als seine literarischen Werke noch nicht öffentlich anerkannt wurden, eröffnen uns seine täglichen Aufzeichnungen die Beschäftigung des Diaristen mit den Strategien, um noch in seiner Zeit berühmt zu werden, aber auch, um sein Bild für die Nachwelt vorzubereiten.

⁵ Jerzy Lis, „Le Journal d'écrivain en France dans la 1ère moitié du XXe siècle. À la recherche d'un code générique“, Édition Poznań, Paris, 1996, S. 24.

⁶ „Splintering Darkness: Latin American Women Writers in Search of Themselves“, Edited and with Introduction by Lucia Guerra Cunningham, Latin American Literary Review Press, Yvette M. Miller, Editor, Pittsburgh, 1990, S. 158.

6 Februar 1936. „Der unregelmässige Parallelismus der Werte und der Anerkennung der Werte (der Bedeutung der Werte) funktioniert aber in einer Weise, die die Ungewissheit rechtfertigt. Für die Nachwelt ist es aber wichtig, schon im Leben einen guten Start für den posthumen Ruhm zu haben... Es ist das, was Proust in den letzten Jahren wollte. Ein falscher Ruhm ist nicht immer ohne Nutzen (selbst für die Nachwelt). Im Leben wird ein Mensch, der von den anderen als ein Genie betrachtet wird, sich als Genie benehmen und oft wird er erst später wirklich schaffen und auch nur, weil er überzeugt und besessen diese Rolle gespielt hat (Arghezi etc.).”⁷ Somit kann an dem Bild der Nachwelt schon im Leben gearbeitet werden, wobei es als Rolle konstruiert und als zu spielende Rolle internalisiert wird. Diese dramatische und künstliche Dimension findet sich sowohl im Leben der Schriftsteller als auch in den autobiographischen Texten wieder. In seinen Erinnerungen aus der kommunistischen Periode spricht Ștefan Agopian darüber, wie Nichita Stănescu „den Mythos, der um ihn geschaffen wurde, am Leben erhielt, wissend, dass neben einem grossen Werk eine kontroverse Biographie nicht schadet. Eher im Gegenteil. Er sagte des öfteren, dass die Posterität schon während des Lebens konstruiert werden müsse, ein Paradoxon, das er nonchalant löste. Er vollbrachte ständig „verrückte Gesten“, die ein konformistisches Publikum verblüffen sollte, das vor lauter Erregung mit offenem Mund blieb.”⁸

Im Falle von Camil Petrescu wird das Bild für die Nachwelt durch das Tagebuch instandgehalten, das durch die Schrift das Selbstporträt verewigt.

Der Diarist notiert des Weiteren einige Instrumente auf, durch die in der schwer kontrollierbaren Zukunft die Kontinuität des guten Rufes gesichert werden kann, indem er sich auf zwei Autoritäten bezieht, die den Ruf der Schriftsteller konstruiert und sichert, der literarische Kanon aus den Lehrbüchern und Literaturgeschichten, bequemer und versteinertes, schwer zu verändern „Es ist nachzusehen, inwieweit die Posterität mit den Schulbüchern und den Literatur-Kunst-usw. geschichten gleichgesetzt wird. Übrigens können gewisse Werke wegen ihrer Bequemlichkeit in Ruhm und im Unterricht erwähnt werden. In der Nachwelt erhält man einen Platz auch durch Skandal, genauso wie in der Tagesmode. Es ist leicht zu sehen, in welchem Masse das Gedankenkapital (die Permanenz der gegenwärtigen Zeit findet sich bis zu den Anfängen der Zivilisation wieder... Die Frage ist, ob die Bedeutungen nicht etwa ärmer waren).”⁹

⁷ Camil Petrescu, a.a.O., S. 97.

⁸ Ștefan Agopian, „Scriitor în comunism (niște amintiri)”, [Schriftsteller im Kommunismus (einige Erinnerungen)] Editura Polirom, Iași, 2013, S. 184.

⁹ Camil Petrescu, a.a.O., S. 97.

Selbst wenn sie keine vordergründigen Beschäftigungen für das Bild in der Nachwelt haben, sind die Schriftsteller auf die Themen aufmerksam, die sie in den Tagebüchern anschneiden, was dafür zeugt, dass sie im Nachhinein die Fragmente der täglichen Aufzeichnungen als ein einheitliches Ganzes betrachten, das von den Heftseiten wie ein Bilderrahmen, einem Selbstbildnis gleich, umfasst wird. Liviu Rebreanu ist unzufrieden, weil er in seinem Tagebuch unbedeutende Details niederschreibt. Eben beschrieb er die Enthüllung einer Statue in Predeal, im September des Jahres 1930, an der auch König Carol II. und andere Schriftsteller teilnahmen. Ebenfalls an dieser Stelle beklagt er die Tatsache, dass viele versuchen gemeinsam mit einigen Zeitungen (wie „Curentul“), ihn vor dem König zu kompromittieren. 5. September 1930, Bukarest. „Selbstverständlich ist all dies derart lächerlich, wenn es um einen Schriftsteller geht, dass es gar nicht verdient, hier aufgezeichnet zu werden, wo künstlerische Gedanken, die mich beschäftigen und die ich immer wieder übersehe, einen würdigeren Platz hätten. Aber das Leben selbst ist so kleinlich, mit ihren blöden Verpflichtungen!“¹⁰ Das Bewusstsein einer Thematik, die dem Status des Schriftstellers unwürdig sei, hält ihn aber nicht auf, solche lächerlichen Zeugnisse aufzuschreiben. Wir treffen erneut dieselbe Schwankung zwischen den unbefangenen, spontanen und den wohlgedachten und konstruierten Aufzeichnungen an.

Für die Schriftsteller kann das Tagebuch einen Sonderstatus haben. Wenn die literarischen Werke dem Schriftsteller nicht signalisieren, dass sie ihm die Bekanntheit in der Gegenwart sichern werden, dann hat das Tagebuch eine immer grössere Macht und kann die *opera magna* ersetzen. Mehr noch, weil es stark im Leben des Autors verankert ist, wächst seine Bedeutung umso mehr. Strategisch und nicht unschuldig eingesetzt, hat das Tagebuch – ich werde erneut das Schlüsselwort aus dem Titel des vorliegenden Bandes verwenden – die Macht, ein Autoportrait für die Nachwelt zu konstruieren.

Unter den gegebenen Bedingungen verlässt das Tagebuch den intimen, persönlichen Raum und übernimmt eine starke soziale, kulturelle, historische, mondäne Rolle. Sich dieser Macht des Tagebuchs bewusst setzen sie die Schriftsteller mehr oder minder sichtbar ein. In diesem Kontext tritt die Metapher der Statue ein, die ich schon im Titel vorgeschlagen habe. Durch das Tagebuch hat der Diarist die Gelegenheit, an seiner eigenen Statue schon während seines Lebens zu arbeiten. Diese stellt die Form der Selbstrepräsentation dar, die die Schriftsteller mittels der täglichen

¹⁰ Liviu Rebreanu, „Jurnal I“, Text ales și stabilit, studiu introductiv de Puia Florica Rebreanu, Addenda, note și comentarii de Niculae Gheran [Tagebuch I. Ausgewählter und festgelegter Text, einführenden Studie von Puia Florica Rebreanu. „Nachtrag, Anmerkungen und Kommentare von Niculae Gheran] Editura Minerva, București, 1984, S. 152.

Aufzeichnungen zur Verfügung haben. In diesem Sinne ist das Selbstporträt von Giorgio de Chirico aus der Zeit um 1922 sehr aussagekräftig.¹¹

Das Selbstporträt enthält zwei Bilder des Malers, die gegenübergestellt und von einem Turm im Hintergrund (eine Ansammlung von minimalistischen, geometrischen Architekturelementen, mit geraden Linien, scharf, kalt) getrennt sind. Genauso geschieht es auch in unserem Fall, zwischen dem Autor und seinem Bild aus dem Tagebuch befindet sich das Gerüst der Sprache, durch die die Eigenprojektion des Autors (Gestalt) konstruiert wird.¹² Rechts erscheint der Maler, rasiert, gekämmt, sorgfältig gekleidet, mit einem durchstudierten Aussehen, als ob er beim Photographen wäre. De Chiricos Blick wendet sich an das Publikum. Der andere De Chirico, von einer Statue verkörpert, sieht sein Selbst von rechts an. Es ist wie eine Spiegelung ohne Spiegel. Die Symbolistik ist zugänglich. Der Maler bereitet durch diese Arbeit sein Bild für die Nachwelt vor. In De Chiricos Bild treffen wir einige Elemente an, die die Selbstbildnisse begleiten und mehr oder weniger eindeutige Hinweise enthalten. Sie sprechen ebenfalls über die Identität des Malers und tragen somit indirekt zu seiner Porträtisierung bei. Im vorliegenden Fall haben wir eine Zitrone neben der Statue, von einem intensiven Gelb, das mit den übrigen Farben des Bildes und vor allem mit der steinernen Tönung der Statue kontrastiert. Eine Zitrone von einem lebendigem Gelb (neben ihren grünen Blättern, die der Frucht Frische verleihen) wird neben eine „tote“ Statue gestellt. Die Tatsache, dass der Maler im Selbstbildnis zwei Bilder von ihm wiedergegeben hat, die einander ähnlich zwar aber unterschiedlich sind, führt uns zur mehrfachen, oft widersprüchlichen Identität (wir haben es gleichzeitig mit der Statue und der Person des Malers zu tun). Dieser Kontrast weist auf die beiden Arten hin, durch die das persönliche Tagebuch konzipiert wird, einerseits die Natürlichkeit und Spontaneität der Zeugnisse, andererseits die Künstlichkeit und Dramatisierung der Bekenntnisse. Es gibt eine Anekdote, die die Sorgfalt der Schriftsteller (und nicht nur) ironisiert, die mit ihrem Namen in der Nachwelt beschäftigt sind. Ein Schriftsteller fühlt seit einiger Zeit seine Beine nicht mehr und geht zum Hausarzt. Weil dieser nichts entdeckt hat, schickt er ihn zu gründlicheren Untersuchungen. Bei der Radiographie kann auch der zweite Arzt keine Diagnose aufstellen. Nachdem von ihm eingehendere Analysen gefordert werden, klärt ihn ein dritter Arzt auf, dass seine Krankheit unheilbar sei, weil er an „beginnender Statue“ leide.

¹¹ Quelle: „L'Autoportrait dans l'histoire de l'art. De Rembrandt à Warhol, l'intimité révélée de 50 artistes“ par Stéphane Guégan, Laurence Madeline, Thomas Schlessler, Beaux Art Éditions, Paris, 2009, S. 202.

¹² Denn was ist das Instrument des Autors (Sprache, Schrift), wenn nicht Architektur, Schöpfung und Konstruktion, durch die die Gestalt geschaffen wird?

Der Gebrauch der Metapher ist überhaupt nicht übertrieben. Das Tagebuch von Emil Dorian spricht von derselben Beschäftigung im Falle eines seiner Zeitgenossen.¹³ Victor Eftimiu hatte eine kleine Wohnung in einem Wohnblock mit Blick auf den Cișmigiu-Park. Ein ehemaliger Parkplatz wurde in eine Grünfläche mit Blick zum Park verwandelt. Dort hat der Dramenautor seine eigene Statue errichtet, die von Dimitrie Paciurea auf Bestellung von Victor Eftimiu geschaffen wurde, weil er ungeduldig oder misstrauisch gegenüber der Nachwelt war. Sein Name ist unter dem bronzenen Kopf grossgeschrieben. Der Tagebuchautor beschreibt die Lage mit Ironie, weil der Schriftsteller seine Statue gleichzeitig vor seinen Block und in den Cișmigiu-Park aufstellen liess.¹⁴

Das Tagebuch von Camil Petrescu, die Statue des Schriftstellers

Bereits auf den ersten Seiten seiner täglichen Aufzeichnungen erörtert Camil Petrescu die Bedeutung des Selbstbildes in der Kulturwelt. Am 20. Februar 1927, „Von nun an mein einziges Gut: der literarische Ruf, er hat nichts zu verlieren, wenn ich so reden werde, dass ich zur Zeit Unzufriedenheit stiften würde. [...] Meine Angst, keinen schlechten Eindruck zu hinterlassen, die Zuneigung jemandes zu verlieren, ist lächerlich und unlogisch. Meine Misserfolge beweisen, dass diese Menschen mich ohnehin verachten oder hassen. [...] Also brauche ich die Achtung meiner lieben Lebensnachbarn nicht“,¹⁵ versucht Camil Petrescu sich selbst zu überzeugen. Im privaten Raum des Tagebuchs erscheint die Arena der öffentlichen Debatten und ihre einflussreiche Rolle bezüglich des literarischen Rufes eines Schriftstellers. Unter diesen Bedingungen kann das Tagebuch ein Raum der Reflexion sein sowie eine gute Unterlage in der Korrektur der „schlechten Eindrücke“, die der Diarist seinen Zeitgenossen hinterlassen kann.

Das Fragment ist vielsagend für die Rolle, welche das persönliche Heft erhält, man kann überall die Tendenz beobachten, Erklärungen zu liefern, gewisse Konten zu regeln, einige Richtigstellungen und Differenzierungen durchzuführen, sich verständlich zu machen. Somit wendet sich das Tagebuch stark von dem intimen Raum ab zu dem öffentlichen und vor allem an die Nachwelt. Ich werde des Weiteren einige Aspekte verfolgen, die mit dem

¹³ Emil Dorian, „Jurnal din vremuri de prigoană. 1937-1944“, Ediție de Marguerite Dorian, cu o prefață de Z. Ornea, [Tagebuch aus Zeiten der Verfolgung 1937-1944. Edition von Marguerite Dorian, mit einer Einleitung von Z. Ornea] Editura Hasefer, București, 1996, S. 80.

¹⁴ Die Statue von Victor Eftimiu steht immer noch vor dem Wohnblock. Um sie im aktuellen Zustand sehen zu können : <http://metropotam.ro/Locuri-de-vizitat/O-statuie-pe-saptamana-Victor-Eftimiu-aproape-in-Cismigiu-art6783011882/> (abgerufen am 1.04.2013)

¹⁵ Camil Petrescu, a.a.O., S. . 40.

Selbstbild verbunden sind, das Camil Petrescu in seinem stillschweigenden Dialog mit der Nachwelt festlegen will.

Eine der wichtigsten Klarstellungen, an die sich der Tagebuchautor klammert, ist seine Haltung den Juden und der jüdischen Frage gegenüber.¹⁶ Von allen Seiten mit dem Stempel des Philosemitismus versehen, das ihm aufgedrückt wurde, besteht Camil Petrescu darauf, seine Beziehungen zu den Juden zu diffenzieren. „Selbstverständlich herrscht beim Universul die Überzeugung, dass ich philosemitisch sei. Das ist übrigens der Vorwurf, der mir von allen Seiten her gemacht wird, wegen meiner vornehmlich jüdischen Freundschaften. Die Wahrheit ist, dass ich diese Freundschaften nicht mehr lösen könnte... [...] Nicht als ob ich irgendwelchen Nutzen von den Juden gezogen hätte... Denn abgesehen von der grossen Hilfe, die mir Const. Graur gab, und ich schreibe seinen Namen her auf, damit er auf diesen Seiten bleibe, die nicht ein objektiv-subjektives Tagebuch sind, da solche Tagebücher nur solche schreiben können, die auf das eigentliche Werk verzichtet haben, weil das Werk einem Zeit und Material raubt, sondern ein Dossier mit Zeugnissen, selbstverständlich subjektive, mit dem intimen Wunsch, das Bild richtigzustellen, das die Menschen über mich gemacht haben und immer noch machen.“¹⁷ Dieses Fragment vom 15. November 1936 schliesst, ohne die Freundschaften mit den Juden zu erklären. Aber beim nächsten Mal, am 19. November 1936 nimmt der Diarist den Gedanken wieder auf, was zeigt, dass das Thema für ihn sehr wichtig war, mehr Bedeutung hatte, als die Aufzeichnung der Tätigkeiten am betreffenden Tag oder der Seelenzustände.

Als ein vorsichtiger und behutsamer Geist macht Camil Petrescu die Inventur seiner Beziehungen, die er pflegt und die ihn beeinträchtigen könnten. Der Konditionalis des Verbs („man könnte mir“) enthüllt die Ängste des Diaristen bezüglich der falschen Eindrücke, die seine Haltung bei den Zeitgenossen hinterlassen könnte. Aus Vorsicht will der Autor jede falsche Hypothese über seine Person entfernen. Als Zeuge und Anvertrauter ist das Tagebuch der geeignete Raum für solche und ähnliche Klarstellungen sich und anderen gegenüber. „Man könnte mir die reale Freundschaft für Mihail Sebastian vorwerfen. Aber er ist kein jüdischer Geist und er ist mir jedenfalls literarisch der am nächsten stehende Mensch. [...] Übrigens wird mir (unnötigerweise) die Freundschaft mit Jüdinnen vorgeworfen, die sich als

¹⁶ Über die Aktualität des jüdischen Themas in den Jahren 1930-1940 und über die Haltung von Camil Petrescu aus der Perspektive des Tagebuchs von Mihail Sebastian vgl. Ioana Manta Cosma, „Identități impuse. Jurnalele Mariei Banuș și a lui Mihail Sebastian din perioada 1935-1944” în „10 ani de Antropologie Istorică la Universitatea din Cluj”, [Aufgezwungene Identitäten. Die Tagebücher von Maria Banuș und Mihail Sebastian aus der Zeitspanne 1935-1944 in : 10 Jahre Historische Anthropologie an der Universität Klausenburg] supliment al revistei „Caiete de antropologie istorică”, editura Accent, Cluj-Napoca. (im Druck)

¹⁷ Camil Petrescu, a.a.O., S. 127-128.

Vorliebe äussere... In Wirklichkeit war es das Gegenteil davon. [...] Wir sollen die Freundschaft mit Carol Grumberg klären, weil ich den Eindruck habe, dass sie im wahrsten Sinne des Wortes Bestürzung hervorruft.”¹⁸ Darauf folgen neun Seiten von detaillierten Kontextualisierungen und Beispielen, durch die die Freundschaft mit Carol Grumberg relativiert wird.

In der vornehmlich antisemitischen Atmosphäre der 30-40er Jahre hat sich keiner der Schriftsteller so sehr dieses Themas der Richtigstellung der sozialen Beziehungen zu den Juden in seinem Tagebuch angenommen. Die meisten, Miron Radu Paraschivescu, Octav Șuluțiu, Liviu Rebreanu ignorieren dieses Thema.¹⁹

Die Sorge um das Bild der eigenen Person kontaminiert auch die Beziehung des Tagebuchautors zu seinem Tagebuch. So werden die täglichen Aufzeichnungen sowohl stilistisch als auch thematisch aus der Optik eines Schriftstellers wiedergelesen und Neubewertet. 28. Juni 1931. „Heute habe ich auch die vorigen Aufzeichnungen wiedergelesen. Diese Eintragung ist ein reiner agrammatischer Schwachsinn, ohne Inhalt, ohne Kohärenz, ohne die geringste anspruchsvolle literarische Haltung. Es bleibt nichts anderes übrig als der grosse Schmerz, das Gefühl der bis zur Schwelle gedehnten Hoffnungslosigkeit. Eigentlich bleibt dieses Heft ein Register der Augenblicke, als der Gedanken an Selbstmord mir als absolut unvermeidlich erschien.”²⁰ Neben der Radiographie der Geisteszustände nimmt Camil Petrescu in der Neulesung seines Tagebuchs auch die Kritik seines Schreibens auf, was dafür zeugt, dass die Art, in der die Aufzeichnungen geschrieben sind, zählt. Der Gedanke, dass diese Seiten auch von anderen Lesern gelesen und sogar veröffentlicht werden könnten, wird zwar nicht ausdrücklich geäußert, aber die Beschäftigung für den Stil lässt diese Hypothese offen.

Camil Petrescu ist sich selbstredend dessen bewusst, welche Rolle die autobiographischen Genres in der Konstruktion einer Statue für die Nachwelt spielen. 28.-29.-30. August 1931. „Lovinescu ist zurückgekehrt und hat den zweiten Band seiner Memoiren zur Veröffentlichung freigegeben. Ich bin auch darin.”²¹ Hingegen am 29. Juni 1939. „Ich habe mit intensiver Leidenschaft den siebten Band der Memoiren von Iorga (1932-1938) gelesen. Es ist mein ganzes Leben in diesen Memoiren drin, die Gründe meiner Leiden oder Freuden in diesen sieben Bänden, aber ich werde bis zu diesem 46ten Lebensjahr nicht

¹⁸ Ebenda, S. 129.

¹⁹ Vgl. Ioana Manta Cosma, „Istoria sub pana scriitorului. Marile evenimente și istoria personală în jurnale de scriitori din perioada 1940-1944” [Die Geschichte unter der Feder des Schriftstellers. Die grossen Ereignisse und die persönliche Geschichte in den Tagebüchern der Schriftsteller aus der Zeitspanne 1940-1944] in „Anuarul Școlii Doctorale. Istorie, cultură, civilizație”, Nr. 6, 2012, S. 251-252.

²⁰ Camil Petrescu, a.a.O., S. 48.

²¹ Ebenda, S. 63.

erwähnt, niemals, obwohl es nur um mich geht und um Tatsachen, die mir familiär sind... [...] Es ist ein fremdartiges Gefühl, im Buch eines Historikers nicht zu existieren [...]. Es ist eine Melancholie in diesem Kontakt mit dem Urteil der Nachwelt, sei es auch in der gefälschte Form der Memoiren, die noch zu Lebzeiten veröffentlicht werden. Ich verstehe auch, warum ich aus der Arena des Offizierskorps meiner Zeit fehle, warum ich so anonym bin... Meine unvorstellbare Bescheidenheit im sozialen Sinn [...].²² Selbst die Erwähnung des Namens in den Memoiren und Autobiographien seiner Zeitgenossen ist ein Schritt zur Verewigung der betreffenden Person.

Der Tagebuchautor nimmt sich einige Beispiele von grossen Schriftstellern vor, um das Verhältnis zwischen dem Talent und der Förderung des Bildes eines Genies durch einen Literaturkritiker oder eine andere intellektuelle Autorität festzulegen. „Descartes hatte zuerst den Ruhm, danach hat er sein Werk geschaffen. [...] Arghezi hatte nicht von Anfang an das Talent und die Genialität gehabt, die ihm heute anerkannt wird. Es ist durchaus möglich, dass seine gesamte Intelligenz und Intellektualität sich anders orientiert hätte, wenn nicht N.D. Cocea gewesen wäre, der nach zwei-drei Gedichten verblüfft aufgeschrien hätte: Siehe den grössten Poeten seit Eminescu! [...] Rebreanu war ebenfalls einer der grössten Schriftsteller der Welt erst nach Golanii, weil Mihail Dragomirescu das so proklamiert hat... Es gibt Menschen, die ausserordentlich werden, weil sie antizipativ als solche behandelt werden. Ich leugne ihnen selbstverständlich gewisse Eigenschaften nicht ab, aber es sind eher Virtualitäten, die sich durch das soziale Spiel vergrössert wurden und die ansonsten einfache Virtualitäten geblieben wären.“²³

Camil Petrescu intuiert durch die thematischen Prioritäten seiner Bekenntnisse das, was Pierre Bourdieu in seiner Studie „The Field of Cultural Production“ untersucht und exemplifiziert. Das literarische Feld hat seine Autonomie, es ist ein sozial unabhängiges Universum, das sich besonderen Institutionen und Gesetzen unterwirft. Trotzdem spielt die wirtschaftliche Dimension eine hauptsächliche Rolle neben dem Kräfteverhältnis zwischen Beherrschern und Beherrschten. Der letztere Aspekt führt zum Eindruck, den auch das Tagebuch von Camil Petrescu hinterlässt, und zwar die literarische Welt als Schlachtfeld um die Erlangung der Anerkennung der Identität als Schriftsteller und der Qualität des literarischen Werkes. Das kulturelle Objekt unterscheidet sich von den übrigen Objekten dadurch, dass es als Gegenstand in seiner Materialität geschaffen wurde, wozu der Wert des Objektes hinzukommt, was zur Anerkennung der künstlerischen Legitimität führt. Dieser Wert ist unzertrennlich mit der Produktion des Künstlers oder Schriftstellers verbunden,

²² Camil Petrescu, op. cit., pp. 145-146.

²³ Camil Petrescu, a.a.O., S. 90.

was den Künstler/Schriftsteller zum Wertschöpfer macht.²⁴ Wie es der Diarist im obigen Fragment beklagt, sind die eigentlichen Wertschöpfer die Literaturkritiker, die künstlich literarische Genies schaffen und die Rezeption der Werke in der Gegenwart entscheidend lenken und somit die Nachwelt beeinträchtigen.

Die Literaturgeschichte hat bewiesen, dass die Sorgen von Camil Petrescu um sein eigenes Prestige unnötig waren, weil der Schriftsteller in den literarischen Kanon aufgenommen wurde und er zusammen mit seinem Werk in der Literatur der vordersten Reihe steht und somit die Bestätigung seines Wertes erhielt. Sosehr sich ein Künstler/Schriftsteller bemüht, sich eine Statue im Literaturmuseum zu errichten, es wird ihm schwer sein, vor auszusehen, ob sein Porträt in den Lehrbüchern für Literatur und sein Werk im Interesse der zukünftigen Leser bleibt. Die Nachwelt wird die Büste beschlagnahmen, die sie mit dem Material restauriert, mit welchem sie gerade will, sei es Karton oder Naturstein aus Viştea.

Sehen wir also, wie Camil Petrescu an seiner eigenen Statue durch seine täglichen Aufzeichnungen schleift, indem er seine Erklärungen eher für die Nachwelt formuliert als für sich selbst. 16. Dezember 1935. „Die Eitelkeit, Einbildung gehen dem Kunstwerk voraus und in diesem Sinne ist die Einbildung kreativ... Ich glaube, dass ein Beweis meiner Mittelmässigkeit die Tatsache ist, dass ich bislang keinen Mut hatte, der immensen Lächerlichkeit, ein Genie zu sein, entgegenzutreten... Mich als solches zu verhalten, ohne mich um das genervte und empörte Lächeln zu scheren.“²⁵ Unter den Folgen der Annahme der Genialität und der Erringung eines intellektuellen Status ist auch die Erlangung eines finanziellen Komforts. Mit diskreten Spuren von Neid spricht Camil Petrescu über den Fall von Lucian Blaga: Blaga hat es wenigstens (auch er ein Beispiel für ein Genie, das der Reputation folgt) seriöse materielle Beiträge gebracht.²⁶

Aufmerksam auf die Rezeption seines Werks und der eigenen Person macht Camil Petrescu die Inventur der Artikel, die über ihn sprechen, auch die parodistischen, um ihre Ungerechtigkeit aufzuzeigen „Ich muss hier auch die unangenehmen Aufzeichnungen aus den verschiedenen Zeitungen zusammentragen, die mir das Gefühl wecken, ich wäre ungerecht behandelt worden und somit meine Existenz komplizieren...“²⁷ Wenn er den Angriffen und Kritiken aus den Zeitungen keine offizielle, druckreife Entgegnung schreiben will, dann wird das Tagebuch zum Organ der Selbstjustiz. In der

²⁴ Pierre Bourdieu, „The Field of Cultural Production. Essays on Art and Literature“, Edited and Introduced by Randal Johnson, Columbia University Press, 1993, S. 163-164.

²⁵ Camil Petrescu, a.a.O., S. 91.

²⁶ Ebenda, S. 91.

²⁷ Camil Petrescu, a.a.O., S. 93.

Intimität der täglichen Aufzeichnungen kann der Tagebuchautor Erklärungen liefern, die Ungerechtigkeiten, die er erfährt, zurechtbiegen, sein Spiegelbild neukonturieren: „Siehe, mit welcher oberflächlichen Grimasse ich mich in der Scherbe des Spiegels sehe. Bin ich tatsächlich so, ist der Spiegel nicht auch schuld? Eigentlich ist es eine Paraphrase des naiven und matten Porträts von Mircea Damian“,²⁸ notiert Camil Petrescu, indem er Fragmente aus einem Artikel der Zeitschrift *Rampa* von 1936 kopiert. Die Antworten einiger Literaturkritiker oder Journalisten, die ihn lächerlich machen, werden im Tagebuch aufgezeichnet, nicht aus dem Geist der unbefangenen Ehrlichkeit, sondern aus dem Wunsch heraus, Gerechtigkeit bezüglich seines guten Rufes walten zu lassen und an seiner Statue zu schleifen.

Ein psychoanalytisches Herangehen erlaubt uns, die Sorgfalt des Schriftstellers festzustellen, mit dem er den Eindruck auf andere pflegt sowie seine Beschäftigung mit Äusserlichkeiten. Am 16. Januar 1940 zeichnet Camil Petrescu einen Traum auf, den er infolge des Todes seines Freundin Cecilia Constantinescu hatte. Sie erschien ihm auch im nächtlichen Leben, als Leichnam, und sass mit dem Tagebuchautor bei Tisch in einem Lokal. „Das erste Gedachte [Anmerkung der Übersetzerin: *primul gândit* im Original]²⁹ war, dass die Leute nicht sehen, dass sie ein Leichnam ist. [...] Sie hat ihren Hut abgelegt und ich befürchtete, dass, sie sass mit dem Rücken [zu mir], ihr Schädel statt ihres Gesichtes erscheine. Ich hatte nur Angst vor einem Skandal, es war nichts anderes dabei.“³⁰ Die Angst vor dem, was andere glauben werden, dass kein Fehler unterläuft, kein Skandal ausbricht, ist einer der wichtigsten Seelenzustände und Beschäftigungen des Tagebuchs, sowie einer der Gründe, weshalb die Tage auf den weissen Seiten des Heftes notiert werden. Eine Statue darf keinen Makel haben, die Meissel des Bildhauers muss jeden Zug des Helden freilegen, während die Rezeption auf ein besseres Verständnis hin gelenkt werden muss.

Fazit

Der Fall des Tagebuchs von Camil Petrescu ist aufschlussreich, wenn wir die Bedeutung des autobiographischen Genres für einen Schriftsteller nachvollziehen wollen. Die täglichen Aufzeichnungen stellen einen persönlichen, Sicherheit versprechenden Raum dar, wo der Tagebuchautor sich in Freiheit äussern kann, indem er die vielfältigsten Themen herangeht, von den grossen Tiefsinnigkeiten seines Lebens bis hin zu den lächerlichsten

²⁸ Ebenda, S. 107.

²⁹ Eine Fussnote der Edition weist auf die Absicht des Tagebuchautors hin, „Gedanken“ [im Original: *gând*] statt Gedachte [im Original: *gândit*] zu schreiben.

³⁰ Camil Petrescu, a.a.O., S. 154.

Details. Der Schriftsteller kann die herangegangenen Themen lenken und so aus seiner eigenen Person die gewünschte Gestalt schaffen. Denn, so wie ich das schon eingangs behauptet habe, verlässt das Tagebuch die Intimsphäre und öffnet sich dem Publikum (nachdem es möglich wurde, die Handschrift zu veröffentlichen), so dass die Zielsetzung der Abfassung von konfessionellen Schriften viel höher gesteckt wird.

Nachdem die ersten Tagebücher im 19. Jh veröffentlicht wurden, verlor das Genre seine Unschuld. Der Tagebuchautor schreibt mit dem Bewusstsein, das ein fremder Blick seine Bekenntnisse überfliegen könnte. Mit oder ohne seinen Willen wird das Selbstbildnis, das durch die geschriebenen Zeilen Konturen gewinnt, mit grösserer Sorgfalt gezeichnet, weil es sich einem potentiellen Lesepublikum zuwendet. Durch die Vermittlung des Tagebuchs wird der Tagebuchautor der Darsteller seines eigenen Lebens als zentrale Gestalt seiner menschlichen Umgebung, wobei die grossen Ereignisse seiner Zeit wie auch die kleinen Geschehnisse des Alltags in Beziehung zu dieser geschaffenen Gestalt erzählt werden, um die sich das ganze Universum dreht. Einmal die Statue errichtet, muss sie auf ihren Beinen stehen und den Blicken der Nachwelt ausgesetzt werden.

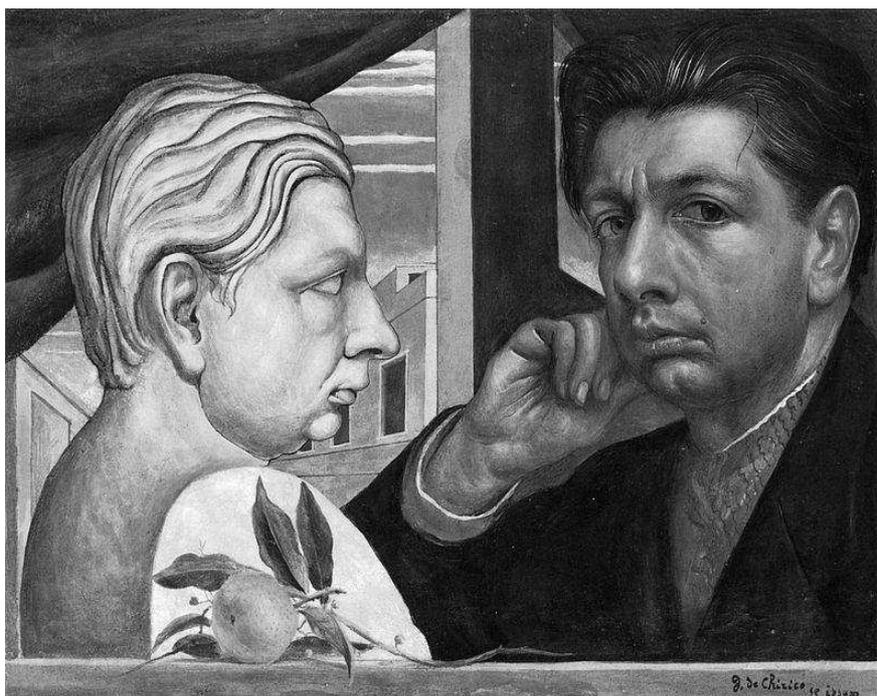
Der intime Charakter des Tagebuchs führt dazu, dass die Leser den Bekenntnissen Glauben schenken. Der autobiographische Pakt, die Identität zwischen Autor-Erzähler-Gestalt sind die Trümpfe, die dem Text Authentizität verleihen. Sich all dessen bewusst, verleiht der Tagebuchautor seinen täglichen Aufzeichnungen eine lebenswichtige Bedeutung, weil sie zu seiner Biographie beitragen und für die Rekonstruktion der Literaturgeschichte entscheidend werden, wobei sie einen persönlichen Beitrag zur Konstruktion des Bildes des Schriftstellers für die Nachwelt leisten, der vom Autor kontrolliert wird. Wenn die literarischen Werke kein Echo in einer ungewissen Zukunft haben werden, dann ist es möglich, dass die Hauptgestalt des Tagebuchs das unbekannte Terrain der Nachwelt erobern wird.

Das Tagebuch ist folglich kein unschuldig Genre, es öffnet seine Seiten auch dem Publikum. Deshalb werden die Aufzeichnungen, egal was er schreibt, zu seinem Autoporträt, seiner Statue (das Selbstbildnis des Schriftstellers, das er für die Nachwelt vorbereitet hat), mit einer Dosis Natürlichkeit, Spontaneität aber auch Künstlichkeit, Dramatisierung, Kontenregelung, zusätzlichen Erklärungen beitragen.

Im Falle von Camil Petrescu haben seine Aufzeichnungen einen sichtbar klärenden Charakter, er besteht darauf, zu erklären, zu entschuldigen, zu berichtigen, „mit dem intimen Wunsch, das Bild zu reparieren, das die

Leute über mich gemacht haben und weiterhin machen werden”³¹ die eigene Statue zu remodellieren, zu dem auch die Zeitgenossen durch Artikel, Intrigen und verstreute Bekenntnisse beitragen. Das Beispiel des erwähnten Traumes zeigt eine der Befürchtungen des Autors, jene, von anderen falsch gedeutet zu werden. Das Tagebuch ermöglicht ihm, die eigene Version seines Lebens darzustellen, wobei er versucht zu vermeiden, dass das Bild in der Nachwelt von seinen Zeitgenossen beschlagnahmt wird. So errichtet er seine Statue selbst: „Ich glaube, dass ein Beweis meiner Mittelmässigkeit die Tatsache ist, dass ich bislang keinen Mut hatte, die immense Lächerlichkeit, ein Genie zu sein, entgegenzutreten... Mich als solches zu verhalten, ohne mich um das genervte und empörte Lächeln zu scheren.”³²

Übersetzt von Edit Szegedi



³¹ Camil Petrescu, op. cit. p. 128.

³² Ibidem, p. 91.

LA LITTÉRATURE DU POUVOIR ET LE POUVOIR DE LA LITTÉRATURE : UNE ANALYSE GÉNÉTIQUE DE LA PIÈCE BATOUM DE MIKHAÏL BOULGAKOV

Nicolae Bosbiciu
Faculté des Lettres,
Université Babeş-Bolyai, Cluj-Napoca

La biographie et l'œuvre de l'écrivain russe d'origine ukrainienne Mikhaïl Afanasievitch Boulgakov a représenté, pendant les deux dernières décennies du XXI^{ème} siècle, l'objet de nombreuses études monographiques, de critique littéraire ou de littérature comparée, aussi bien en Russie postsoviétique que dans l'espace ouest-européen ou au-delà de l'océan, concernant le destin tragique, sinueux et controversé d'un auteur dont la création a été au moins aussi complexe et étrange que sa vie. Après l'ouverture, impossible à concevoir avant la perestroïka, de l'accès public en 1987 aux manuscrits de la Bibliothèque Russe de l'État (ancienne « Bibliothèque Lénine ») et des archives OGPU¹, qui a créé l'opportunité de l'apparition, à partir de l'année 1989, à Sankt-Petersburg d'une édition en quatre volumes, édition initiée et coordonnée par le chercheur russe Aleksandr Ninov, sous le titre *L'Héritage Théâtral*², la connaissance de la création dramatique de l'écrivain durant la période staliniste a ouvert un vaste horizon à la recherche de l'œuvre complète et de la biographie de cet auteur, de sorte que la Russie le découvrit d'abord comme dramaturge, immédiatement après le « dégel » politique, pendant que l'Occident, et avec prédilection la France, le connaît d'abord comme prosateur depuis son vivant, par l'intermédiaire de l'émigration russe.

¹ OGPU – abréviation pour OGPU (la Police Politique de l'Etat, respectivement la Sûreté soviétique), connue sous ce nom à l'URSS pendant la période 1922-1934, et plus tard sous le nom de NKVD et KGB

² Le titre original général de l'édition est *Tatralnoe nasledie*, mais cette édition est apparue d'abord en deux volumes avec les titres *Pesi 20' godov* (*Pieces des années 20'*), Leningrad, Iskustvo, 1989 et *Pesi 30 godov* (*Pieces des années 1930*), Sankt Petersburg, Iskustvo, 1994, suivies par deux autres tomes, dans lesquels se trouvent les livrets d'opéra, les adaptations scéniques et « la prose théâtrale »

Le moment crucial de son existence comme écrivain est représenté par l'année 1929, quand allait se réaliser « Le Grand Tournant »³, c'est-à-dire l'industrialisation intensive et le processus de collectivisation, respectivement de « l'anéantissement de la bourgeoisie comme classe »⁴ la nouvelle utopie pensée par Staline devait, d'après l'expression de Nikolaï Boukharine⁵, créer une nouvelle civilisation, qui offre à l'ancienne « la même allure qu'à un air joué à la flute en comparaison à la *Symphonie Heroïque* de Beethoven »⁶. À partir de ce moment, les « ingénieurs des âmes » comme Staline appelait les écrivains et les gens de culture, doivent créer des œuvres selon les directives, conformément aux « réalités de l'époque socialiste », et celui qui était un ennemi de cette direction du réalisme socialiste devait être écrasé et chassé de la littérature. La terreur lancée peu à peu par la hégémonie de l'Association des Écrivains Prolétaires (RAPP), par le Glavrepertkom⁷ et le Politburo⁸, des institutions redoutables de la censure culturelle et littéraire, à commencé à soumettre également les milieux économiques et sociaux, que ceux artistiques.

Dans le milieu théâtral, par exemple, le directeur MHAT 2, l'acteur Mikhaïl Chekhov et le directeur du théâtre juif, Aleksandr Granovski, émigrent, et le célèbre metteur en scène et directeur du TIM⁹ part pendant l'été et l'automne de 1928 en France pour des raisons de santé, pendant que son théâtre passe par une crise répertorielle et de fonctionnement sans précédent et son absence est vue comme une désertion. À son tour, Nemirovitch-Dantchenko, bien qu'étant un diplomate habile, au courant de événements liés aux disputes pour le pouvoir à l'intérieur de la direction culturelle, ne sera, ni lui, épargné des tracassements et des malentendus

³ Le syntagme appartient à I.V. Staline et apparaît en 1929 dans un de ses articles de Pravda (La Vérité) intitulé *l'Année du Grand Tournant*

⁴ Edvard Radzinsky, Stalin, traduction par Maria Leu, Oradea, Editura Aquila'93, Colectia „Labirint”, 2003, p.280.

⁵ Nikolaï Ivanovich Boukharine (1888-1938) – intellectuel russe, révolutionnaire bolshevik et importante personnalité politique soviétique, initiateur de la revue *Novii Mir* (Le Nouveau Monde) et de la théorie du „socialisme d'un seul pays”, auteur de nombreux livres et éditeur à partir de 1934 du journal *Izvestia*

⁶ Apud Michel Heller, Aleksandr Nekrich, *L'Utopie au pouvoir. Histoire de l'URSS de 1917 à nos jours*, Paris, Calmann-Lévy, nouvelle édition augmentée, 1985, p. 181

⁷ Glavrepertkom (GRK) – Le comité principal pour le contrôle du répertoire théâtral du Commissariat du Peuple pour l' Instruction Publique (Narkompros), absorbé puis par Glavistkustvo (Direction Générale des Arts)

⁸ Politburo – abréviation en langue russe pour « Politiceskoe Biuro » (Le Bureau Politique), organisation exécutive dans le Parti Communiste Soviétique. A l'époque de Staline, le Secrétaire Général du Parti décidait la composition du Bureau Politique et du Comité Central.

⁹ Le Théâtre d'Art Meyerhold (Teatri Istkustvo Meyerhold), fondé et conduit par Vsevolod Meyerhold, devenu en 1926 le Théâtre D'Etat (GosTIM)

spécifiques à l'époque, qui lui produisent une vraie angoisse dans la perspective de rester à Moscou.

Quand, le 28 septembre 1929 Mikhaïl Boulgakov envoie à Maxime Gorki une lettre pour le prier avec insistance, d'intervenir de nouveau en faveur de son départ en congé au-delà des frontières du pays, l'écrivain se trouve dans la situation la plus désespérée, toutes ses pièces étant interdites, ayant l'accès bloqué aux maisons d'éditions et aux publications périodiques et sans avoir aucun moyen de subsistance. La dimension de la catastrophe devient évidente à la fin de la lettre, où l'auteur suggère une pensée suicidaire : « Aucune institution, aucune personne exerçant une fonction publique ne répondent pas à mes pétitions, en un mot, tout ce que j'ai écrit en 10 ans de travail à l'URSS est anéanti. Il ne me reste qu'à détruire ce qui a survécu – moi même » (Boulgakov, 2006 : 175-176).

Malgré le silence de Gorki, Boulgakov allait découvrir que celui-ci avait beaucoup fait pour l'aider concernant la mise en scène de la pièce *La Fuite* devant le Conseil Artistique du MHAT du 9 octobre 1928, en déclarant que « *La Fuite* est quelque chose de merveilleux, qui aura un succès diabolique, je vous assure »¹⁰, aspect qu'il allait aussi dévoiler à Elena Sergueïevna Chilovskaïa, sa troisième femme, presque dix ans plus tard, dans une lettre »¹¹. Dorénavant Gorki ne pouvait plus le soutenir, parce qu'il se trouvait lui aussi dans une situation difficile, à cause du fait que ses constantes interventions en faveur des auteurs considérés « réactionnaires »¹² allaient produire le mécontentement des autorités bolcheviques envers lui-même.

Toutefois, en octobre 1929, Boulgakov commence le travail pour une nouvelle pièce, dont l'action ne se passe pas cette fois en Russie mais dans la France de Louis XIV et dont le protagoniste est le grand classique de la dramaturgie française, Jean-Baptiste Poquelin (Molière). Le travail pour cette pièce a requiert non seulement la lecture de nombreuses biographies en français et russe regardant le dramaturge français, mais aussi la création d'un roman biographique, « *La Vie de monsieur Molière* » ; en ébauche pendant l'été de l'an 1932 et terminé en mars 1933, interdit pour la publication et puis finalement paru, posthume, après 22 ans de la mort de l'auteur, suivi par la comédie « *Jourdain, le fou* » (1932), refusée de son vivant par le Studio Zavatski mais ayant une mise en scène posthume, après 14 ans de sa création, et aussi la traduction de la pièce « *l'Avare* », publiée en 1939. Ce projet

¹⁰ Apud Marie-Christine Autant-Mathieu, , *Le théâtre de Mikhaïl Boulgakov*, Suisse, Lausanne, Éditions L'Âge d'Homme, 2000, p.81

¹¹ Il s'agit de la lettre datée le 6-7 août 1938, dans laquelle il a écrit : « Voilà ce que je considère obligatoire à rappeler à la lumière des autres étoiles : que l'écrivain Maxime Gorki voulait vraiment mettre en scène « *La Fuite* », pas le Théâtre » (Boulgakov, 2006 : 445

¹² Gorki avait aussi défendu les écrivains Boris Pilniak et Evgueni Zamiatine dans des articles qui avaient été censurés dans la presse de l'époque)

dramatique initié par Boulgakov, dont le début était représenté par la pièce intitulée d'abord *La Cabale des dévots*¹³, puis *Molière*, représentait le début d'une trilogie dramatique sur le thème du pouvoir et des rapports de l'auteur d'art au tyran, comme représentant du pouvoir absolu, trilogie constituée par les pièces « les Derniers Jours » (Pouchkine) 1935 et « Batoum » 1939. Dans la pièce « La Cabale des dévots » (*Molière*), Boulgakov met l'accent, pas du tout par hasard, sur la relation entre l'artiste de génie et Louis XIV, en dévoilant une similarité entre les expériences du dramaturge français et les épisodes de cauchemar de sa propre vie, vécue dans la Russie contemporaine bolchevique. Bien sûr, la pièce « La Cabale des dévots » a eu, elle aussi, le sort des autres : elle fut interdite en 1936.

C'est dans un tel contexte, dans lequel l'écrivain sent l'approche du spectre hideux de l'apocalypse de sa propre existence, qu'il prend la décision d'écrire au gouvernement bolchevique de l'URSS et, d'une manière indirecte à Staline, de la perspective d'un écrivain sans engagement idéologique et politique. La lettre est datée le 28 mars 1930 et contient des aspects liés à son existence comme écrivain à cette date, une analyse des articles parus dans la presse de l'époque, en plus grande majorité diffamants et hostiles, une critique inflexible et extrêmement courageuse de la censure, mais aussi son portrait d'écrivain dans lequel il définit son identité esthétique et humaine, en réitérant vers la fin sa demande de partir de l'URSS, puisque ses œuvres ne pouvaient pas y être acceptées. La lettre commence avec le constat de son statut de proscrit et continue par une énumération des éventuelles solutions, recommandées par les amis ou bien par ses lecteurs, pour se sauver face aux attaques furibondes de la presse et des institutions de la censure. Avec une sincérité inouïe, Boulgakov ignore complètement l'instinct de conservation et n'accepte aucun compromis, c'est-à-dire ni écrire une « pièce communiste », ni écrire « une lettre de repentance » au gouvernement bolchevique, en essayant de se métamorphoser dans un « poputchik » pour survivre, par la simulation de la dévotion envers « l'idée communiste » (Bulgakov, 2006 : 185-194). Puis, suivent des découpages des chroniques apparues dans « la Vie de l'Art »¹⁴, « La Vérité du Komsomol »¹⁵, « Nouvelles » ou du sténogramme de l'assemblée de l'Agitprop¹⁶, dans lesquelles, l'écrivain et ses personnages, surtout ceux du drame « Les Jours des Tourbine », sont insultés, ridiculisés et avilis de toutes sortes, avec des invectives tels que « fils de chienne » ou

¹³ La traduction du titre en roumain apparaît dans la variante « Cabala bigotilor » ou sous la forme « Cabala fariseilor »

¹⁴ En russe « Jim iskustva », référence faite à la chronique du no.44/1937

¹⁵ En russe Komsomolskaia Pravda. L'article dans lequel Bulgakov a été accusé de « verser de la flegme empoisonnante sur la classe ouvrière et sur ses idéaux communistes » paru dans le no du 14 octobre 1926

¹⁶ Abréviation en langue russe pour la Section d'Agitation et Propaganda

« progéniture bourgeoise ». Dans sa lettre, l'écrivain arrive à la conclusion que de cette énumération de toutes les attaques proletkoustistes il en résulte que ses œuvres ne peuvent pas paraître en l'URSS. Boulgakov déclare que le point de départ de sa lettre adressée au gouvernement est représenté par la manière destructive par laquelle le Glavrepertkom avait traité la pièce « L'Île pourpre » en la considérant injustement « un commentaire abaissant à l'adresse de la révolution ». Boulgakov nie catégoriquement cette accusation, en montrant que la pièce constitue au fait « un pamphlet dramatique » comme il était indiqué dans le sous-titre de la variante qu'il avait envoyée au Glavrepertkom, ne faisant référence à la révolution même mais au Comité général pour l'établissement des répertoires, qu'il proclame comme étant le principal destructeur de la dramaturgie soviétique parce qu'il « tue l'idée créatrice », en formant des vrais groupes d' « apologistes et des soumis intimidés » qui cultivent des « absurdes et serviles clichés dramaturgiques, pulvérisant la personnalité de l'acteur et de l'auteur ».

Au fait, « L'Île pourpre » avait été conçue non seulement comme une satire à l'adresse de la révolution bolchevique, mais aussi, en premier lieu, comme un pamphlet dédié aux auteurs asservis idéologiquement et aussi au répertoire prolétaire imposé par Glavrepertkom. La discussion concernant celle-ci et bien d'autres pièces interdites à ce moment prouve être une opportunité pour l'écrivain de présenter avec sincérité son vrai portrait artistique et politique, au-delà des mensonges et des préjugés lancés sur sa personne par les institutions de censure. Boulgakov se définit premièrement comme étant un « écrivain satyrique » dans un pays où la satire était considérée un véritable attentat à l'ordre bolchevique. En deuxième lieu il est aussi un auteur « mystique », par le fait qu'il illustre les « traits horribles » de son peuple, dans des couleurs foncées, sombres, présentant les difformités de l'existence russe, hantée par le brouillard communiste, qui anéantit les écrits passés, présents et futurs d'un écrivain qui se voulait libre, indépendant et qui se retrouve, subitement, « enterré vif » par l'interminable chaîne d'interdictions et aussi par le lynchage médiatique auquel il est soumis. Au delà du ton ferme et révolté de la description de la situation dans laquelle il se trouvait, en ressortent des évidents accents ironiques, voisins d'une impertinence sans précédent envers l'autorité bolchevique et du servilisme des activistes « koulourniks » ou des soi-disant « écrivains - prolétaires ».

Boulgakov démontre avec des citations extraites des articles mêmes par lesquels ses ennemis l'attaquent, que, parfois, ceux-ci, sans se rendre compte, remarquent des traits vrais de sa personnalité d'écrivain¹⁷ sur lesquels l'auteur

¹⁷ Dans la lettre mentionnée, Boulgakov cite L Auerbach, l'un de ses détracteurs, qui, dans un article de la publication « Izvestia » avait écrit : « Apparaît un auteur qui ne se déguise ni même concernant le « poputchik » (Boulgakov, 2006 :193).

attire l'attention des membres du gouvernement, en suggérant qu'il lui était impossible de se plier aux exigences de l'époque, tant que sa conduite personnelle et ses principes artistiques étaient incompatibles avec la majorité des ordres lancés par les autorités du moment. En même temps, le fragment 10 de la lettre (au fait, sa fin) semble « d'un déchirant pathétisme »¹⁸, quand, regardé à travers le prisme du contraste qui nous apparaît comme évident entre ce que l'on sollicite et à qui l'on sollicite, le message nous semble plutôt profondément ironique : « Je fais appel à l'humanisme du pouvoir soviétique avec la demande de faire preuve de magnanimité et de me rendre la liberté comme écrivain qui ne peut pas être utile à son pays »¹⁹. La question qui naît ici est : Boulgakov aurait pu croire que le pouvoir bolchevique puisse être humanitaire? Nous considérons une telle pensée comme étant impossible, car cela aurait mené non seulement à une contradiction, mais aurait également signifié un inconcevable changement du pouvoir. La neurasthénie avait déjà commencé à étendre ses ailes sombres, démoniques sur l'être de l'auteur, déclenchant son terrible pouvoir fantasmagorique. Toutes les expériences de Boulgakov jusqu'à ce moment auraient dû le convaincre qu'une telle chose n'était pas imaginable, ni même comme utopie. Alors, comment expliquer la première partie de cette formulation ? Nous croyons, qu'au fait, il s'agissait d'un jeu subtil, au sens que ce passage s'adressait seulement à Staline, pour stimuler son orgueil de maître tout-puissant, dont les décisions auraient pu, par leur caractère surprenant, lui offrir une mesure de son pouvoir absolu, ou, d'autre part, au contraire, clairement en marquer les limites.

En considérant que les autorités avaient déjà réalisé son « enterrement de son vivant »²⁰, par le balayement de toutes ses pièces au dehors des répertoires des théâtres de Moscou, Boulgakov sollicitait avec insistance, quoique sans espoir, au gouvernement bolchevique « De me donner l'ordre de quitter immédiatement les frontières de l'URSS avec ma femme, Liubov Evgenia Boulgakova »²¹; malgré cela, dans le fragment 11, en apparence superflu en rapport avec le reste de la lettre, l'écrivain ajoute quelques sollicitations réalisables : être nommé comme metteur en scène titulaire ou, sinon, assistant du metteur en scène au Théâtre Académique d'Art de Moscou, dirigé par Constantin Stanislavski et V.I. Nemirovitch-Dantchenko, ou, comme dernière option, au moins sur le poste de figurant dans ce théâtre. Le problème de sa subsistance, provoqué par le manque d'argent était si pressant que l'écrivain se vit obligé de revenir à la vie qu'il avait menée dorénavant, quand il était venu à Moscou, en descendant toutes les marches de

¹⁸ Ion Vartic, « El Desdichado », dans Mikhail Boulgakov, œuvre cit., p.XIV

¹⁹ Mikhail Boulgakov, œuvre. cit., p. 193.

²⁰ Ibidem, p. 19321.

²¹ Ibidem, p. 193.

l'humiliation, parce qu' « en ce moment, moi, le dramaturge ayant écrit 5 pièces, connu dans l'URSS et à l'étranger, je suis confronté seulement à la perspective de la pauvreté, d' être chassé dans la rue ou de mourir ».

Dans cette lettre il y a une contradiction entre le désir de l'écrivain d' être expulsé hors les frontières du pays et son désir de rester dans l'URSS, en espérant que Staline allait le comprendre et voire le protéger des attaques de la presse et des institutions de la censure. Voulait Boulgakov absolument partir du pays, en suivant la voie de l'émigration russe de France, où était déjà parti son frère Nikolai après la graduation de la faculté de médecine ? Bien que cette sollicitation soit présente dans les deux lettres adressées au gouvernement, et d'une manière implicite à Staline²², nous sommes tentés à croire qu'il n'espérait pas d'obtenir une réponse affirmative, parce que, conformément au message reçu de son ami Evgueni Zamiatine en 1931, il avait fait l'imprudence d'accompagner la demande d'expulsion avec des remarques « sur la révolution, l'évolution et la satire » (m.t)²³, mais il aurait fallu, au fait, seulement formuler la requête en soi, et rien de plus.

La lettre de Boulgakov a plus que la valeur d'un geste évident de dissidence, elle remplit aussi la fonction d'un manifeste – programme dans lequel l'écrivain indépendant dévoile avec courage et honnêteté ses principes de création, sans faire aucune concession au pouvoir bolchevique. L'autoportrait que l'écrivain esquisse ici exclut depuis le début les implications politiques, répondant ainsi à toutes les accusations de sympathie envers l'Armée blanche, par le refus de l'idée de l'appartenance politique : « Je prie le gouvernement Soviétique de constater le fait que je ne suis pas une personne politique, mais un homme de lettres et que j'ai offert toute ma création à la scène soviétique ». La seule appartenance qu'il reconnaît est celle regardant l'intelligentsia russe, envers laquelle il se sent « lié par le sang » et il croit fortement qu'elle représente l'espoir d'une nouvelle Russie. Concernant l'appel à la liberté de la presse de « L'Île pourpre », Boulgakov le considère naturel pour tout écrivain qui ait encore une conscience vivante : « La lutte contre la censure de tout type et appartenant à n'importe quel pouvoir est mon devoir d'écrivain, comme d'ailleurs les appels pour la liberté de la presse. Je suis un partisan passionné de cette liberté et je suppose que si un écrivain osait démontrer qu'il pouvait s'en passer, celui-ci serait comme le poisson qui déclarerait en public qu'il n'avait pas besoin d'eau » (Boulgakov, 2006 : 189). L'écrivain fait une mission sacrée de l'affirmation que son

²² Nous faisons référence à la pétition du mois de juillet 1929 et aussi à la lettre du 28 mars 1930.

²³ Apud Marianne Gourg en Mikhaïl Boulgakov, *Écrits autobiographiques*, cons. en lg. fr., trad. par Michèle Kahn, Paul Lequesne, Marianne Gourg, préface de Michel Parfenov, France, Paris, Coédition Actes Sud- Leméac, Collection "Babel", 2000, p. 308.

scepticisme profond d'auteur satyrique est justifié tant que le manque de soumission à l'idéologie du parti est considéré une preuve du caractère réactionnaire des créations et des créateurs. Boulgakov lance au fait, ici, un anathème sur les institutions de censure du régime qui représentent la force de répression du totalitarisme. La confrontation des dogmes du parti avec les idées provenant des œuvres des écrivains, représente la guerre entre le mot - guillotine duquel coule du sang et le mot qui rétablit un monde, ou qui fait la prophétie de l'apocalypse d'une fiction spectrale, c'est-à-dire de la société communiste. Le pouvoir bolchevique se pressait à condamner à la disparition les valeurs communautaires et celles individuelles tandis que la littérature, dans la vision de Boulgakov, essayait de les récupérer, en devenant, d'une manière subversive « un discours de la vérité »²⁴ face à la réalité rendue fictive par les textes idéologiques du parti. Ce qui effrayait vraiment le pouvoir tyrannique était, nous pensons, la capacité de Boulgakov de dévoiler la réalité par l'intermédiaire de l'imaginaire, ou bien par son côté « mystique ». L'invasion du fantastique lui-même dans le quotidien théâtralisé d'un monde soviétique monstrueux, souligne l'intention d'une polémique de type Cervantesque avec les fictions qui empoisonnent les têtes des gens, lesquelles, dans le cas de l'écrivain russe, sont constituées par les textes idéologiques du parti, d'où, se servant d'une langue de bois, surgissent à l'horizon des utopies capables de déséquilibrer la raison humaine. Face à ceux-ci, la littérature est un efficace discours démystifiant.

Trois semaines après l'envoi de cette lettre au gouvernement de l'URSS, le 18 Avril 1930, le lendemain des funérailles de Maïakovski, Boulgakov est appelé au téléphone par I.V. Staline lui-même. La première réaction de l'écrivain fut de croire qu'il était la victime d'une farce, jusqu'au moment où il entendit la voix à accent Georgien du dictateur. La conversation téléphonique des deux personnalités, reproduite par E.S. Boulgakova dans son journal²⁵, est centrée sur trois problèmes, vers lesquels Staline, comptant sur la surprise de l'interlocuteur, la conduit comme par hasard. Premièrement, le dictateur lui demande s'il voulait absolument partir au dehors des frontières du pays, en ajoutant : « Tant vous en avez assez de nous ? ». La manière dont la question est formulée dévoile la nature histrionique de Staline, en mélangeant l'attitude joviale avec une menace voilée, menace que Boulgakov « l'acteur » a décelée certainement, autrement sa réponse n'aurait pas été si

²⁴ Sanda Cordoș, *Literatura între revoluție și reacțiune. Problema crizei în literatura română și rusă a secolului XX*, ediția a II-a adăugită, Cluj-Napoca, Biblioteca Apostrof, Colecția „Janus”, 2002, p. 169.

²⁵ Apud J. A. E. Curtis, *oeuv. cit.*, p. 111 et. suiv. Le texte est traduit en roumain par Ion Vartic, *Bulgakov și secretul lui Koroviev. Interpretare figurală la Maestrul și Margareta*, ediția a II-a adăugită, Cluj-Napoca, Editura Biblioteca Apostrof, Colecția „Janus” și Iași, Editura Polirom, 2006, pp. 16-17.

prudente : « Ces derniers temps j'ai réfléchi au problème suivant : un écrivain russe pourrait-il vivre au dehors de son pays ? Il me semble que non ». Si la réponse de Boulgakov avait été affirmative et non pas si prudente, il aurait été possible, à tout moment que le dictateur ordonne l'arrêt de l'écrivain ou même sa déportation pour attitude antisoviétique, en le déclarant « ennemi de l'État ».

Le deuxième problème abordé par Staline était lié au contenu de l'épilogue de la lettre (fragment11), dans lequel Boulgakov avait sollicité un poste de metteur en scène au MHAT et, conformément à sa déclaration de la conversation téléphonique il avait été refusé. Staline lui conseille de ne pas renoncer à essayer encore : « mon impression c'est que cette fois ils vont l'accepter », en l'assurant du pouvoir magique de sa parole. Vers la fin du dialogue téléphonique, le dictateur, sentant que son interlocuteur était bouleversé par l'inédit de la situation, inhibé et complètement soumis à son pouvoir, propose à l'écrivain une entrevue, mais sans préciser aucun repère temporel, quoique vague fut-il, puis met un terme à la conversation subitement, laissant Boulgakov en proie à une rêverie devenue sous peu de temps presque une obsession, conformément à laquelle le créateur se voit reçu par Staline et convainc celui-ci que ses œuvres satyriques ne voulaient pas démolir le système, mais pourraient avoir un effet thérapeutique et éthique, en guérissant les anomalies. L'enjeu principal d'une telle rêverie portait de la pensée naïve que le Guensek²⁶ le comprendrait et le prendrait sous sa protection. Malheureusement la situation n'était pas du tout comme l'écrivain se l'avait imaginée.

La première preuve est représentée par la troisième lettre adressée à Staline, portant la date de 30 mai 1931. L'écrivain commence stratégiquement sa missive avec une citation de « Confession d'un auteur » par N.Gogol, ou est invoquée de nouveau l'idée du départ au dehors des frontières, cette fois-ci en vue de passer un congé de deux mois à l'étranger. Il trouve l'argument dans l'affirmation de Gogol, selon lequel, pour bien servir sa patrie il faut s'en éloigner, il faut essayer de s'en détacher, en souffrant sur une terre étrangère, pour pouvoir mieux l'apprécier et mieux la comprendre. Boulgakov écrit maintenant au dictateur de sa neurasthénie, accompagnée d'accès de panique et de crises d'angine pectorale, raisons pour lesquelles, épuisé et malade, l'écrivain était dans la situation de ne plus pouvoir se concentrer sur ses projets. La maladie et l'épuisement sont présentés comme les effets des permanentes persécutions du monde littéraire, à l'image d'un « loup solitaire »²⁷. Boulgakov fait son réquisitoire sans pitié, en s'accusant soi-

²⁶ Abréviation en langue russe de Generalnii Secretar (Secrétaire Général du Parti), fonction de I.V.Staline à partir de 1930.

²⁷ Mihail Bulgakov, op. cit., p. 205.

même de lâcheté : « la Bête (c'est-à-dire Boulgakov) a déclaré qu'elle n'était plus ni loup ni homme de lettres. Qu'elle renonçait à sa profession. Qu'il serait réduit au silence. Ce qui, au juste, était un manque de volonté »²⁸ (Boulgakov, 2006 : 205). Ici, dans cette réévaluation amère de toutes les erreurs irréversibles, il y a une préfiguration du motif littéraire du « plus grand pêché » du roman *Le Maître et Marguerite* : « Il n'y a pas d'écrivain qui ne parle plus. S'il devient muet cela signifie qu'il n'a pas été un vrai écrivain. Et si un vrai écrivain s'est tu, il périra. La cause de ma maladie se trouve dans l'oppression de tant d'années et dans le silence qui suivit ».

Dans la continuation de la lettre, Boulgakov passe brièvement en revue son activité après le dialogue avec Staline, en mentionnant la dramatisation du roman *Les Âmes mortes* de N.Gogol, le fait d'avoir participé comme metteur en scène et comme acteur à la mise en scène du spectacle sur la scène du MHAT, il écrit de son travail alternatif au TRAM²⁹ (qu'il abandonne le 16 mars 1931) et au Théâtre Académique d'Art et de la mise en scène de la pièce *Le Solitaire* de Natalia Alekseyevna Venkstern³⁰. Aussi, l'écrivain parle comme par hasard du travail déroulé pendant la nuit, sans fournir aucune référence quant à ce qu'il écrivait, mais, sans doute, on peut supposer qu'il s'agissait du roman « *Le Maître et Marguerite* ». Deux ans après le moment de la catastrophe, Boulgakov n'avait pas changé, et son attente était toujours inutile. La tentative de convaincre le dictateur fût reprise, cette fois avec des arguments plus convaincants. En premier lieu, la motivation de sa demande de partir était différente : il ne voulait plus être expulsé, mais il voulait seulement passer un congé « jusqu'en automne » accompagné par Liubov Evguenia Belozerskaïa³¹, parce que sa santé était précaire et ses projets littéraires étaient vouées à l'échec absolu, tant qu'on lui refusait une expérience à l'étranger, ou se trouvait « la plus haute école des écrivains ». L'autoportrait que l'écrivain composait était fait avec l'intention de convaincre Staline que la pensée de l'émigration s'était éteinte, ayant été prévenu par les gens avec lesquels il avait parlé, et aussi par sa deuxième femme, qui avait connu l'expérience des pays étrangers, qu'il ne pouvait pas résister plus d'une année loin de son pays.

²⁸ Dans la traduction française de cette lettre, réalisée par Marianne Gourg, apparaît le terme *lâcheté* (v. Mikhail Boulgakov, *oeuv.* Cit. p. 292).

²⁹ Abréviation en langue russe pour Teatr Raboeci Molodiozi (Théâtre Ouvrier pour la Jeunesse). Fondé par Mikhail Sokolovski et sous la direction du communiste allemand Helmut Damerius dans la période 1930-1933.

³⁰ Natalia Alekseevna Venkstern (1891-1957) – dramaturge russe, auteur des pièces « *L'Année 1825* » et « *le Club Pickwick* » (après Charles Dickens), représentées à l'époque sur la scène du Théâtre Académique d'Art de Moscou. Au printemps de l'année 1931, Boulgakov travaillait encore à la mise en scène d'une autre pièce de celle-ci « *Le Solitaire* » au Sanprosvet (Le Théâtre Ambulant de l'Institut de Culture Sanitaire).

³¹ Boulgakov n'avait pas encore divorcé de sa deuxième femme.

La fin de cette lettre est très intéressante par le fait que Boulgakov, ayant remémoré la conversation téléphonique de 1930 avec le dictateur, mais de la perspective d'un dialogue incertain, ambigu, considéré à un certain moment par l'auteur comme étant seulement une farce de son imagination. Parce que ni la lettre antérieure, ni la conversation téléphonique n'avaient reçu aucune réponse, l'écrivain rappelle cette dernière, en citant la réplique dubitative de Staline lui-même : « Vous disiez : mais peut-être vous avez *besoin d'un voyage à l'étranger* ». Boulgakov admet que ce court dialogue téléphonique l'avait marqué plus profondément que l'on aurait pu le croire, et qu'il avait travaillé jusqu'à l'épuisement dès lors, sous l'impression accablante de cette phrase qui l'avait convaincu de ne pas renoncer à son nouvel espoir. Mais la vérité concernant la situation de l'auteur, nous pouvons la deviner, à partir de la lettre adressée entre le 22 et le 28 juillet 1931 à Vikenti Veressaïev³², lettre dans laquelle l'auteur fait la confession d'une existence marquée par un permanent «éparpillement dans des banalités», par des angoisses et par la neurasthénie qu'il subit et parle du fait qu'il se sent « un homme avec les ailes brisées » (Boulgakov, 2006 :211) qui a peur même d'écrire des lettres et jette au feu même les brouillons ou bien les lettres incomplètes. Le problème du dialogue téléphonique avec le dictateur devient si inquiétant, que, dans le fragment du 26 juillet, il demande à Veressaïev d'y réfléchir et de lui dire ce qu'il pensait de la proposition qu'il avait entendue, mais de laquelle il ne savait pas quoi comprendre, à cause du dubitatif *peut-être* : « Je me suis cassé la tête pendant une année en essayant de me rendre compte ce qui s'était passé. Quand j'ai entendu ses mots cela ne pouvait être que seulement des hallucinations (NB) ! Il a prononcé la phrase *Peut-être avez-vous besoin d'un voyage à l'étranger ?* - je suis sûr qu'il l'a prononcée ! Qu'est-ce qui s'est passé ? Avait-il l'intention de me recevoir ? » (Boulgakov, 2006 :212). Ces lignes montrent que les termes de la conversation avaient été imprécis de la part de deux locuteurs, par conséquent l'écrivain essaie obsessivement de la récréer, en analysant continuellement sa signification et la modifiant à cause de l'imprécision des termes. Toute cette conversation semble à Boulgakov seulement un effet de sa capacité de fantasmer sur le fonds de la neurasthénie dont il était souffrant, ce qui lui fait dire qu'au fait, la discussion avec le Gensek³³ *ne s'est pas passée*.

³² Vikenti Vikentevici Veresaïev (1867-1945) – pseudonyme littéraire de l'écrivain russe Vikenti Smidovich, dont les œuvres, surtout celles suivant la Révolution d'Octobre, (La Vie de Poushkine-1926 ; La Vie de Gogol-1933 ; les romans « L'Allée sombre »-1922 et « Les Sœurs »-1933 etc.) présentent l'intelligentsia russe. Boulgakov admirait ses écrits et leurs relations étaient cordiales.

³³ V. la notice 26.

L'année 1936 est dans la vie de plus en plus détruite de Boulgakov un prolongement du martyre commencé en 1929. Le 7 février 1936, la première mention du projet d'une pièce sur Staline apparaît dans le journal d' Elena Sergueevna Boulgakova, la troisième femme de l'écrivain : « Micha a pris la décision d' écrire une pièce sur Staline » – écrit-elle dans le journal, en évitant d'une manière explicable d'offrir d'autres détails, parce que tout se passait dans le contexte des répressions liées à l' assassinat de Sergueï Mironovitch Kirov³⁴, dirigeant bolchevique de l'organisation du parti communiste de Leningrad, fusillé en 1934 dans son bureau de l' Institut Smolnii et aussi pendant une nouvelle et rapide action d'épuration. Au moment où le compositeur Dmitri Chostakovitch est attaqué avec véhémence dans la presse communiste³⁵, Boris Pasternak pense que la publication dans Pravda de deux poèmes de circonstance, dont l'un étant un fort éloge de Staline, pouvait être une bonne idée. C'est possible, suppose Christiane Rouquet³⁶, dans une succincte note précédant la traduction française de la pièce *Batoum*, que le geste de Pasternak ait déterminé Boulgakov de considérer l'idée d'écrire une pièce sur la jeunesse de Staline et d'informer la direction du MKhAT de son intention. Bien que la mise en scène de la pièce *La Cabale des dévots* (*Molière*), commencée en février 1936 fut un succès extraordinaire, les attaques de la presse bolchéviques sur Boulgakov font la course justement avant la première du spectacle officielle. O. Litovski³⁷ déclarait, par exemple, que la pièce es t« un mélodrame bourgeois » où Molière avait un rôle secondaire. Les conséquences des attaques deviennent immédiatement visibles quand la pièce est retirée d'affiche le 9 mars, suivie en mai de la comédie Ivan Vasilievitch au Théâtre Kamernii. Boulgakov se décide à démissionner du MKhAT et s'engager comme librettiste au Théâtre Bolchoï, forcé à choisir un itinéraire régressif qu'on peut interpréter comme un geste de défense et, en même temps, un geste de la nausée. La séparation de MKhAT est suivie de deux semaines du mois de juin passées avec sa femme, Elena, à

³⁴ D'après l'historique Orlov Alexander, cet assassinat, qui a provoqué un immense scandale, aurait été réalisé, si l'on prend en compte certaines rumeurs de l'époque, par Leonid Nikolaïev, un obscur membre du parti, sous la surveillance du NKVD, suivant les ordres de Staline, pour avoir osé annuler un ordre du dictateur de remplacer un ami de Kirov par un ami de Staline (cf. Orlov Alexander, *The Secret History of Stalin's Crimes*, New York: Random House, 1953).

³⁵ Dans Pravda du 28 janvier et 6 février.

³⁶ Boulgakov, Mikhaïl, *Oeuvres II*, édition publiée sous la direction de Françoise Flamant et Jean-Louis Chavarot, avec la collaboration de Christiane Rouquet et d'Edith Scherrer, Paris, Gallimard, 2004.

³⁷ O. Litovski – le président du Glavrepertkom.

Kiev, une autre régression « dans l'espace illusoire protectif »³⁸ de la ville natale.

De 1936 jusqu'en 1938, Boulgakov laisse tomber le projet de la pièce sur Staline, discuté à ce moment-la avec ceux de la direction du MKhAT, en les demandant une collaboration pour ramasser toute la documentation nécessaire. Les deux représentants du Théâtre d'art, Pavel Markov³⁹ et Vitali Vilenkine rendent visite le 9 septembre 1938 à Boulgakov, ayant avec lui une longue conversation sur la nécessité d'écrire une pièce contemporaine pour MKhAT, parce que, autrement, le Théâtre n'a pas de pièce et il est en train de mourir. Elena Boulgakova rend compte dans son journal le lendemain :

« Ils sont arrivés après dix heures et sont restés jusqu'à cinq heures du matin [...]. Ils étaient venus demander à Micha d'écrire une pièce pour le Théâtre d'art [...]. Le théâtre est en péril. Il n'a pas de pièce. [...] Il se meurt, et la seule chose qui peut le sauver et le ressusciter, c'est une très bonne pièce contemporaine. [...] Et bien sûr, il n'y a que Boulgakov qui puisse faire ça. Il [Markov] a parlé longtemps ému et visiblement sincère. / Tu avais bien l'idée d'une pièce sur Staline ?/ Micha a répondu que le problème de la documentation était ardu, il en fallait, mais où la trouver ? Ils ont proposé de s'en procurer par le théâtre et d'obtenir que Vl[adimir] Iv[anovitch] [Nemirovitch Dantchenko] écrive à Iossif Visarionovitch [Staline] pour lui en demander. Micha a dit que c'était très difficile, bien qu'il ait déjà en tête beaucoup d'éléments de cette pièce. Il a rejeté l'idée de la lettre de Vladimir Ivanovitch. Tant qu'il n'aurait pas la pièce sur sa table de travail, qu'on n'en parle pas, qu'on ne demande rien. »⁴⁰

Le lendemain même de cette visite, Boulgakov commençait un cahier nouveau, où il inscrit sur la première page : « Matériaux pour une pièce ou un opéra sur Staline », en le datant le 10 septembre 1938. Ce même jour a paru dans la Pravda (*La Vérité*) un article sur l'histoire du parti communiste, centré sur l'importance de la manifestation ouvrière à Batoum en 1902. L'écrivain reçut très tôt la documentation demandée, autrement dit un gros recueil intitulé *La Manifestation de 1902 à Batoum*, publié en mars 1937 par les Editions du parti, contrôlé par Staline lui-même et préfacé par Lavrenti Pavlovici Beria.⁴¹ Les espoirs de Boulgakov en ce qui concerne cette pièce

³⁸ Ion Vartic, El Desdichado, dans Mihail Bulgakov, *Correspondență. Jurnale*, traducere, note și indice de Ana-Maria Brezuleanu, prefață de Ion Vartic, Iași, Editura Polirom, colecția „Biblioteca Polirom”, 2006, p. XXXII.

³⁹ Pavel Markov (1897-1960) – professeur, critique de théâtre russe, président pendant 1925-1949 de la Section littéraire du MkhAT.

⁴⁰ Elena Boulgakova, cf. Christiane Rouquet dans Mikhaïl Boulgakov *oeuv. cit.*, p. 1921.

⁴¹ Dans la langue géorgienne Lavrenti Pavles dze Beria (1899-1953) – ethnique géorgien, homme politique soviétique, chef du NKVD, exécuté des purges ordonnées par Staline pendant les années '40.

étaient liés du soixantième anniversaire du Tiran en 21 décembre 1939. Un événement théâtral d'une importance capitale était donc indiqué non seulement pour le MKhAT, mais aussi pour le dramaturge soi-même. C'est pourquoi l'écrivain utiliserait, à côté de la source officielle, seulement les *Actes du diocèse de Géorgie* (1894-1897) pour le Prologue et aussi un article intitulé *Souvenirs d'un professeur russe du Séminaire orthodoxe géorgien de Tiflis* (1907).

Déterminé de passer sur sa répugnance à collaborer avec le MKhAT dont il croyait qu'on lui avait trompé, Boulgakov reprend et complète le 16 janvier 1939⁴² le cahier ouvert quatre mois auparavant, en finalisant la rédaction de la pièce le 24 juillet 1939, selon le dactylogramme qui en a été conservée. Une fois arrivé à la fin, Boulgakov n'est pas encore décidé sur le titre et il hésitait devant plusieurs variantes qui suggéraient plusieurs orientations, à commencer avec la mythologie jusqu'à l'histoire. L'écrivain avait donné lecture de la pièce devant le Comité d'art du théâtre où on fait peu de discussions parce qu'elle leur a beaucoup plu et ils n'avaient rien à reprocher au sujet. Le titre définitif est choisi le 22 juillet pour mettre l'accent sur le plan historique : Batoum. La direction du MKhAT envoie la pièce à Staline le 1^{er} août et le 7, quand Nemirovitch-Dantchenko⁴³ donne un coup de fil pour s'intéresser de son destin au secrétariat du tyran, on lui répond qu'elle n'a pas encore été retournée.

Une équipe du Théâtre Académique d'Art est envoyé par la direction à Batoum et à Tiflis pour accompagner le couple Boulgakov pour recueillir des renseignements en ce qui concerne la mise en scène, quoique l'écrivain croit tel décision assez prématurée. Quand le couple Boulgakov était en route vers la station Serpoukhov dans le train, le 14 août, Mikhaïl reçoit un télégramme avec ces mots : « Voyage sans objet, revenez à Moscou »⁴⁴, qui fait plonger l'écrivain dans un désespoir atroce, une fois retourné chez lui à Moscou. Ici, il trouve seulement le silence absolu du téléphone de son appartement, qui est plus effrayant que la mort. Dans la mémoire du couple subsiste encore l'arrestation de Vsevolod Meyerhold⁴⁵ et la mutilation suivie de la mort de sa femme, Zénaïde Reikh. Le 28 août, Elena Boulgakova écrit dans son journal : « Micha est écrasé. Il dit qu'il est complètement hors de combat. Il n'a jamais été dans cet état. »⁴⁶ Bien que, la pièce Batoum semblait, initialement, qu'il ait

⁴² *Journal d'Elena Boulgakova*, cf. Christiane Rouquet, *oeuv. cit.*, p. 1922.

⁴³ Vladimir Ivanovitch Nemirovitch-Dantchenko (1858-1943) – metteur en scène et critique de théâtre russe, fondateur avec Stanislavski du Théâtre Académique d'Art de Moscou en 1898.

⁴⁴ Christine Rouquet, dans Mikhaïl Boulgakov, *oeuv. cit.*, p. 1923.

⁴⁵ Vsevolod Emilovitch Meyerhold (1874-1940) – acteur, metteur en scène russe et directeur du Théâtre d'Art Meyerhold, au commencement membre du Parti Communiste, puis opposant du réalisme socialiste dans l'art, condamné à mort par le régime stalinien.

⁴⁶ Cf. Christiane Rouquet, *oeuv. cit.*, p. 1923.

l'accord de Staline, elle sera interdite. Cette interdiction venait de précipiter la mort de l'écrivain quelques mois plus tard à cause de sa néphrosclérose héréditaire dont il croyait être en rémission.

Le sujet de la pièce est structuré en quatre actes et 10 tableaux, le premier tableau constituant le prologue, où l'action commence en 1898 à Tiflis, puis, dans les autres neufs, les événements se déroulent pendant les années 1901-1904 à Batoum et Peterkhof. Dans le début de la pièce nous sommes dans la grande salle du séminaire théologique orthodoxe de Tiflis (aujourd'hui Tbilissi), où le jeune Iossif Djougachvili (Staline), d'environ dix-neuf ans, élève en sixième année est éliminé de l'école pour son activité politique subversive contre le régime du tsar Nicolas II. La décision appartient au recteur du séminaire, qui lui fait parvenir un document officiel pour lui interdire à jamais qu'il soit immatriculé de nouveau dans une autre école. Resté sans abri et sans un sou, le jeune Staline raconte à un camarade de classe qu'une tsigane rencontrée devant l'entrée du séminaire lui a prédit un grand avenir. Puis, il le convainc de transmettre à un autre collègue des tracts révolutionnaires et il déchire le papier de renvoi donné par l'inspecteur du séminaire.

Dans le deuxième tableau l'action se passe trois ans plus tard à Batoum. Staline est hébergé clandestinement dans la maison de l'ouvrier Sylvestre Lomdjaria, qui a un fils, Porphiri, ouvrier à son tour, qui se plaint des injustices de l'usine. Les mécontentements de ce dernier sont utilisés par le Staline au service de la cause révolutionnaire. Le troisième tableau, un mois plus tard, dans la maison de Sylvestre, Staline préside et anime, à l'occasion de la fête de Noël, une réunion clandestine du Comité de Batoum du parti communiste. Les discours politiques sont couverts par les chansons rituelles ukrainiennes, orchestrés par Natacha, la fille de Sylvestre, pour tromper les voisins et la police. Apprenant d'un commis d'une usine de Rothschild qu'on est en flammes, les ouvriers et Staline aussi se mobilisent pour éteindre l'incendie.

En deuxième acte, quatrième tableau l'action se passe deux mois plus tard dans le bureau du gouverneur militaire à Koutaïssi. Les grèves ouvrières des usines de Batoum se multiplient pour protester contre les licenciements. Le gouverneur apprend qu'il y a quelqu'un surnommé le « Pasteur » venu de Tiflis, impossible à capturer. Ces nouvelles lui provoquent de la panique et il prend la décision de partir à Batoum.

Le cinquième tableau envisage la manifestation de Batoum. La foule envoie trois délégués, Géronte, Porphiri et Klimov pour présenter les revendications. Les autorités utilisent un traducteur (Kiakiva) qui permet de passer du russe au géorgien. Les trois délégués sont arrêtés de l'ordre du gouverneur. Puis, dans le tableau suivant nous sommes devant la prison de

transit, à Batoum, où s'est ramassée une foule de six milles personnes. Le gouverneur cherche des renforts et ordonne de tirer sur les manifestants. En dépit des efforts du Staline et ses alliés, qui essaient de faire entendre les raisons du proteste aux gendarmes, ceux-ci tirent trois salves dans la direction de la foule. Staline avec ses camarades aide à transporter les blessés.

Le troisième acte commence avec le septième tableau, où Staline se trouve chez l'ouvrier Darispan, en se cachant comme un animal chassé. Il est visité du musulman Redjeb de Makindjauri, qui lui raconte un rêve prophétique de la mort du tsar et la libération de toute Abkhazie. Dans la maison de Darispan la police fait une perquisition soudaine et très courtoise et Staline nie avoir participé à la manifestation, en se donnant une fausse identité. Mais le colonel Treïnits, le commandant de la police, n'est pas dupe et lui jette en prison. Puis, le tableau suivant Staline se trouve emprisonné à Kutaïs où il essaie d'obtenir davantage de droits pour les prisonniers. Il provoque une insurrection car Natacha a été frappée par un geôlier. Le directeur de la prison prend la décision de transférer Staline à la prison de Batoum. Au départ, il passe entre un haie de surveillants qui le frappent chacun à leur tour avec les fourreaux de leur sabres.

L'acte quatrième, tableau neuvième présente le bureau de Nicolas II à Peterkhof. Le tsar, vêtu comme un bouffon, reçoit son ministre qui l'informe de la manifestation de Batoum et de l'arrestation du meneur Djougachvili, condamné à trois ans de bague en Sibérie. La scène est entrecoupée par les sifflets d'un canari, dressé à interpréter l'hymne impérial.

Le dernier tableau ferme l'action à Batoum, dans la maison du Sylvestre. Il est en hiver et toute la famille commente l'exil de Staline, en Sibérie depuis trois ans. On le croyait mort, car il avait les poumons fragiles. Quelqu'un frappe à la porte : c'est Staline qui raconte extrêmement fatigué sa fuite de la prison.

Cette pièce est essentiellement construite à partir des documents trouvés dans le recueil *La Manifestation de 1902 à Batoum*. Il y a dans ce recueil les comptes rendus parus dans la revue clandestine *Iskra* de Lénine sur les événements passés à Batoum de janvier jusqu'en octobre 1902, évoquant les grèves de certains usines. « On y trouve aussi le rapport de l'enquête gouvernementale, le compte rendu du procès des manifestants et le texte de la sentence où le nom de Staline n'y apparaît pas. La seconde partie du recueil est constituée des témoignages de manifestants, rédigés et corrigés de manière à contribuer à l'hagiographie stalinienne. »⁴⁷. De cette monumentale documentation l'écrivain a utilisé la plupart des noms et des événements envisagés dans son ouvrage dramatique, changeant très peu certains noms des

⁴⁷ Christiane Rouquet, dans Mikhaïl Boulgakov, *oeuv. cit.*, p. 1923.

révolutionnaires pour garder la version officielle corrigée par Staline, pour s'éloigner de la vérité historique connue seulement à nos jours. En réalité, Staline n'a pas été éliminé du séminaire théologique pour propagande marxiste, mais il a décidé s'en aller volontiers par ne pas s'être présenté aux examens. Il est renvoyé du séminaire le 10 avril 1899. Son rôle a été mineur dans le mouvement de Tiflis 1901. À cause de l'extrémisme de ses méthodes et de ses positions, Staline finit par être exclu du cercle marxiste de Tiflis. Dans la chronique des événements publiée dans la revue *Iskra* figurent seulement les noms de Kirimiantz et Goliberidze, les deux meneurs, sans être au moins mentionné celui de Staline. L'hypothèse selon laquelle Staline aurait été un agent double a comme point de départ les circonstances obscures de sa première évasion de Sibérie, de quelle lui-même essayait fournir des explications plausible dans le recueil cité.

La pièce était apparue dans des conditions au moins étranges au moment qu'elle semble être demandée du tyran lui-même⁴⁸, approuvée de tous les points de vue et puis rejetée par l'ordre de Staline. À l'opinion de Vassili Sakhnovski, metteur en scène de MKhAT, qui devait être chargé de la mise en scène, était que le refus « au sommet » c'était justifié parce qu'on ne pouvait pas s'imaginer Staline comme un héros romantique. De même, il était impossible qu'on met Staline dans des situation fictives, en utilisant des « répliques forgés » pour son discours. De l'autre côté, Boulgakov voulait à tout prix « se faire bien voir », selon les déclarations de Boulgakova. Selon l'avis de Staline, il est aussi possible qu'il y avait une incompatibilité entre l'image idéalisée du jeune révolutionnaire encore méconnu et le mythe du commandant suprême, édifié en 1939. Le tyran pourrait craindre aussi qu'une pièce sur sa jeunesse soit capable lancer la rumeur qu'il aurait été un agent double. La scène de la prédiction de la tzigane ou les signalements de Djougachvili à la manière de Pouchkine dans Boris Godounov ont pu déplaire aussi à Staline.

Les racines de cette pièce semblent s'entrevoir 9 ans auparavant, dans une lettre à Staline de 1931, restée inachevée, dans laquelle Boulgakov demande au dictateur d'être son premier lecteur⁴⁹. Formuler ce désir ne signifie pas l'abdication de Boulgakov ou le désir de se transformer dans un

⁴⁸ L'hypothèse est avancée par le biographe de Staline, Radzinsky qu'il a parlé avec Elena Boulgakova sur cet aspect : « Donc, l'année 1939 – la terreur stalinienne. Tout le pays était soumis à la terreur, n'importe quelle erreur idéologique est considérée un acte de révolte. Qui pourrait demander à Boulgakov, membre du parti communiste, auteur de quelques œuvres interdites, une pièce dédiée à l'anniversaire du Chef Suprême ? Parmi les superviseurs de la vie culturelle, aurait été quelqu'un capable de risquer ? Bien sûr, celui qui demandait la pièce était sûrement Staline (Edvard Radzinsky, Stalin, traducere Maria Leu, Oradea, Editura Aquila '93, p. 15).

⁴⁹ « À présent que je me sens très gravement malade, je veux vous demander d'être mon premier lecteur. » (Mikhaïl Boulgakov, *Lettres à Staline*)

« compagnon de route ⁵⁰ », mais l'essai de l'écrivain d'ouvrir totalement sa voie vers les éditeurs et les théâtres, ayant la protection suprême du dictateur.

Dans la conception bulgakovienne, naît, même si elle n'est exprimée de manière explicite nulle part, l'idée d'une trilogie dramatique, composée de pièces *Molière*, *Les Derniers jours* (Pouchkin) et *Batoum*. De cette lettre mentionnée ci-dessus et de certaines pages de journal réside dans le fait que l'écrivain semble avoir renoncé à l'identité « d'écrivain mystique » et « d'écrivain satirique », tel comme il se définit dans la célèbre lettre de 1930 à Staline, en quittant la fiction et en se penchant sur les faits et les événements du passé. La multitude des documents qu'il consulte pour construire ces pièces, toutes les trois rejetées, lui sert comme moyen d'information et aussi comme masque protectrice.

Le procédé de Boulgakov est justifié par le fait que dans les années '30, la falsification était la mise principale dans tous les domaines. Vu que, avant de proclamer la suprématie des sciences, le gouvernement bolchevik supprime quelques disciplines (la pédologie, la génétique, la cybernétique, la psychanalyse, la sociologie), c'est explicable qu'à Boulgakov ne lui reste, en se penchant sur les documents historiques pour construire la pièce *Batum*⁵¹, qu'aborder la jeunesse du dictateur de la perspective de l'apologète et de l'hagiographe.

A la question pourquoi Boulgakov a-t-il de son plein gré écrit un texte sur Staline, vu que l'idée lui était venue en 1936, c'est-à-dire bien antérieur de la célébration de l'anniversaire du dictateur, la réponse s'avère assez difficile à trouver. Y a-t-il deux Boulgakov, l'un, brillant et courageux et l'autre, habile et opportuniste ? Est-ce une chronique historique⁵², ou d'un canevas simpliste et flatteur⁵³ ? Ou peut-être une manœuvre manichéenne de l'auteur qui joue son va-tout ? Est-ce une dernière pétition ?

Traduction en français de
Dinu Bodescu et Nicolae Bosbiciu

⁵⁰ Ecrivain asservi au pouvoir.

⁵¹ En Russie, la pièce apparaît en première posthume, en *Sovremenaia dramaturghia*, nr. 5 / 1998, publiée par Marietta Ciudakova.

⁵² Vasili Novikov, Mihail Bulgakov – hudoj nik, Moskva, Moskoskii rabocii, 1996, page. 277

⁵³ Marietta Ciudakova, *Pervaia i poslednaia poputka*, în *Sovremenaia dramaturghia*, n. 5 / 1988, page 204-224.

ROMANIAN FOLK MUSIC COLLECTIONS AS A FORM OF KNOWLEDGE AND NATIONAL LEGITIMACY IN TRANSYLVANIA IN THE EARLY TWENTIETH CENTURY

Otilia Constantiniu
Faculty of History and Philosophy,
Babeş-Bolyai University, Cluj

I. Conceptual Premises of studying folklore

Until the nineteenth century one cannot speak of questioning the origins of music, in the sense of its authenticity or originality, excluding of course classical music. But even in the latter case, the notion of author did not have the importance that is given today, being less associated with creation or origin, but rather with craft. Thus, excerpts from works by Händel or Lully circulated freely in different social strata, without the audience considering necessary to know the composer's name.¹ For European musicians and audiences from the early eighteenth century, whether rural or urban, rich or poor, the main criterion in the classification of a song regarded the feeling it emitted and its functionalism – on which occasions can it be used.²

Towards the end of the eighteenth century, the questioning of the origins of music begins. The early catalyst in the classification of folk music is nationalism. Until the nineteenth century, the lack of an investigation on the origins of music having as basis the absence of a conception concerning the power of music.³ According to ethnomusicologist Philip Bohlman, music is invested with power in relation to the state in the service of which can prove to be extremely malleable, not because it is in itself a national and nationalist ideological product, but because music in all its forms and genres, can articulate the process that shapes the state, it narrates myths and transforms them in history, it marks boundaries.⁴

¹ Matthew Gelbart, *The Invention of Tradition of "Folk Music" and "Art Music". Emerging Categories from Ossian to Wagner*, Cambridge University Press, 2007, pp. 17-20.

² Ibidem.

³ Matthew Gelbart, *The Invention of Tradition of "Folk Music" and "Art Music". Emerging Categories from Ossian to Wagner*, Cambridge University Press, 2007, p. 19.

⁴ Philip Bohlman, *Focus: Music, Nationalism, and the Making of the New Europe*, second edition, University of Chicago, Routledge, pp. 4-5.

The concept of “national music” that it had been arrived at in the nineteenth century, used for referring to national folklore, operates with a number of ideas that circulated in philosophical thought from the late eighteenth century. Accepting a secular and teleological vision of history, where civilization detached itself irreversibly from nature was shared by many writers opened to progress and also by those who were ambivalent or opposed to a gradual refinement expected from modern society. Towards the end of the eighteenth century nature was seen as opposed and a precursor of civilization, to which human primitive origins are linked, and which scientists were now investigating as an aesthetic field, rather looking for the traces of musical creativity than those of its functionality.⁵ Another term which is associated to the idea of delineating national music is the tradition that engages the concept of authenticity. The study of folklore only operates with this concept when the origins are a crucial factor in determining the validation of a musical text and comes to the forefront when tradition acknowledges several versions of the same folkloric „work”, authenticity being a criterion by which their validity was tested.⁶ A parallel in the literary field is made by Susan Stewart (*Crimes of Writing*, Wisconsin Press, 1997), who considers that authenticity is a mediator between generations, a link across time.⁷ Bohlman notes that authenticity can be defined as a consistent representation of the origins of a piece, proving its subsequent versions.⁸

This study intends to tackle the process of collecting folk music, specifically the final version in its printed form, as it was seen in the early twentieth century: as national value, patrimony or treasure that encapsulates the essence of something characteristically Romanian. We'll see how early folk music collections came into being and how they were invested with the power to represent ethnicity and identity; how the folklorists used such material evidence that captured the ephemeral and how they contributed to the strengthening of Romanian national consciousness.

II. National Music as a central idea in the coagulation of the preoccupation for folklore

National music collections published in the late eighteenth century demonstrate the variety of models in which the idea of authority of text is expressing itself. Simplicity was preferred in the preservation of archaic values,

⁵ Matthew Gelbart, op. cit., p. 56.

⁶ Ibidem, p. 172.

⁷ Ibidem, p. 162.

⁸ Philip Bohlman, *The Study of Folk Music in the Modern World Folkloristics*, Indiana University Press, 1988, p. 10

and most of the time this option came from non-specialists, from collectors who were mostly literates, lawyers or doctors and who manifested a rather amateur interest in music.⁹ These collections were not destined to interpretation, publishers rather having the intention to create “museums” of folk tradition.

In Bohlman's opinion, national music collections appear in critical historical moments, articulating them. The first collections of folk music appeared between 1820-1850, in the decades of the defeat of Napoleon and the revolutionary period of 1848 when Europe's borders were reconfigured. In the second half of the nineteenth century, national collections have consolidated the nation, both geographically and historically. Collections at the end of the nineteenth century have also appeared in disputed border areas of nationalist expansion. Regions such as Alsace-Lorraine and the Carpatho-Galician (which today includes parts of Poland, Ukraine, Slovakia and Romania) have produced numerous collections characterized by Bohlman as being „no less expensive than they were expansive“.¹⁰

The concept of “national music” (and its equivalents as “folk” or “folk music”) was born in a period synonymous with the economical and especially political rise of the bourgeoisie. It is understandable, therefore, why a part of the modern exegesis of the evolution of folklore considers these concepts as being manipulated by the bourgeoisie in order to comply with their own ideas of “people” and “nation” and ultimately serve their own political purposes.¹¹ The notion of “national music” (which referred to both folklore and folk inspired cult music) joined the Anglophone discourse through the debates raised by Scottish music with the publishing of the volume of ballads, *Ossian* (text – 1760). Scotland, in its position as the most “natural” of nations, being the one which provided, in Gelbart's opinion, the stimulus for discussions that have refined the idea of music and natural genius in a conceptual category like folklore.¹² In the Scottish poems of Macpherson, Herder saw a European counterweight of exotic music recently discovered, speculating a nationalist cultural significance in this body of music.¹³ The aesthetic concepts applied by Herder for his *Volkslied* concept in the first edition of his collection (1773)¹⁴ were the same as those used by Rousseau, aligning “nature” to “popular song”, just as he had reached the point of establishing the equivalence of “natural music” - “national music”, leaving art to the domain of science, of craft. Already for the second edition of *Volkslied* (1779), Herder does not consider the

⁹ Matthew Gelbart, op. cit., p. 180

¹⁰ Philip Bohlman, *The Study of Folk Music in the Modern World Folkloristics*, Indiana University Press, 1988, pp. 69-70.

¹¹ Matthew Gelbart, op.cit., p. 5.

¹² *Ibidem*, p. 98-99.

¹³ *Ibidem*, p. 198.

¹⁴ <http://de.wikipedia.org/wiki/Volkslied>

popular song as an alternative to artistic song, but suggests it as material for poetic,¹⁵ a material that will transcend, being processed by the gifted creator, thus achieving the status of artistic masterpiece.

The status of musical art being established as one of the highest forms of culture, and musical folklore as a sort of exotic otherness, a relationship developed between center and periphery which goes beyond a musical thinking and achieves political valences. The countries peripheral to the German state (except France and those of Italy, with a rich musical tradition) imported the idea of a music based on folklore, as long as they held a national and original folklore, this national capital being an argument for international recognition on a stage dominated by the German and French. Moreover, Jaques LeRider believes that in the nineteenth century the peripheral nations engaged in a cultural competition, in an era that hinted at a return to a unity of consciousness and peoples. The formation of national identities following the German model (which is based on ideas of Volk and language) radically opposed the Habsburg dynastic principle where the tradition of cohabitation and synergy of the many different peoples and languages was presented as the cement of a multinational ensemble¹⁶ that also included nineteenth century Transylvania.

With the discovery of the tradition of folk music and its importance, the German idea of musical organic art (natural, inspired by people's creations) was also spread, so that by 1820 all European peripheral nations competed in German terms, composers embracing the Herderian idea of folk music as an organic path to universal musical art. German thinkers consistently placed the "organic genius" as being available both to the collective archaic folklore and to great artists from all genres of art, including music.¹⁷

This philosophy outlines a first direction in approaching folklore to which the Transylvanian composers of the nineteenth century as I. Mureșianu, G. Șorban, G. Dima, I. Vidu and others also rallied. They promoted the collection of songs in order to give an artistic form by processing it, the final product that they called national music (dances, national songs, hora, sârba) actually materialized at that time in songs for piano and voice with accompaniment, which often used the folk quote in a classic romantic harmonization. Conceiving national music rested entirely on the idea of national identity, and the popular song – seen as a vestige of an archaic music, natural and simple, represented the communication bridge with the past and the only source of inspiration on the basis of which one could create a strong national and original culture, comparable to those of Western Europe.

¹⁵ Ibidem, p. 198.

¹⁶ Jaques LeRider, *Mitteleuropa*, trad. Anca Opric, Editura Polirom, Iași, 1997, p. 79.

¹⁷ Matthew Gelbart, op.cit., p. 230.

The second direction in the research of folklore, developed along with the cultivation of national music, is represented by the folklore collections made through a process of assembling folklore that involved not only the knowledge of transcribing musical notes but also the methodology of systematization of the collected material. In the Transylvania of the national awakening age, concerns for knowledge and conservation of the Romanian folklore were supported by prominent representatives of the Romanians like Timotei Cipariu in Blaj and George Barițiu in Brașov, at the beginning of the twentieth century the folklore collection becoming a genuine mobilization movement that included lawyers, priests, teachers and high school students. Until the twentieth century, however, the music had attracted less attention, since the first collectors were literates like Vasile Alecsandri, Ioan Slavici, Iosif Vulcan and the first attempts to classify texts were based on folk ballads, dialect being the one that indicated geographical origin. The melodic classification started later because of the fact that music notation was quite imprecise or even modified in order to serve better to the purpose of being arranged in harmonized versions for choral ensemble. Collecting was performed often in private initiatives, as a result of this impetus, the relatively large number of pamphlets, volumes boastfully registered as collections is impressive, something that may produce confusion due to the variety of profiles and the lack of methodological uniformity. The hesitant methodology of the collection work is observed even in the titles of these collections, from general names like National Album to less vague titles such as Collection..., Arias, Songs..., etc.¹⁸

III.1. Romanian folklore collections of Béla Bartók

The Romanian Academy reiterates in 1908 the initiative abandoned for more than two decades to support the folklore collection and publication of collections under the name of *Din viața poporului român* [*Of Romanians and their life*], which had in view oral literature and music.¹⁹ In this series, the Romanian Academy published, in 1913, Béla Bartók's collection Romanian folk songs from the county of Bihor. This proves the importance that the most respectable and cultural Romanian institution attaches to the activity of the collection of folklore and its publication as a form of knowledge and identity consolidation, even though in this case, the scientific approach necessary for the elaboration of the collection came from a foreigner.

Initially arrived in Transylvania to collect Hungarian folk music at the assignment of music forums from Budapest, the Hungarian composer had his

¹⁸ Octavian Lazăr Cosma, *Hronicul muzicii românești, 1898-1920*, vol. VI, Ed. Muzicală, București, 1984, p. 361

¹⁹ *Ibidem*, p. 360.

attention drawn by Romanian folklore, for which he will return on his own initiative, in a campaign in the area of Bihor.²⁰ The person who made the publication of Bartók's collection possible is the composer D. G. Kiriac from Bucharest, also a collector, who, approached by Bartók through his Romanian friends from Transylvania (Ovidiu Bușița, according to researches of Fr. László) recognizes Bartók's authority in the domain of folklore research, seeing the gain that Romanian culture might obtain, if the value and identity of its national folklore were confirmed by a musician of Bartók's stature.

What makes interesting to discuss Bartók's case is precisely his neutral position, thus securing his objectivity in the research of other peoples' folklore²¹, in times when value judgments were made in national terms. Being a Hungarian ethnic publishing a collection of Romanian music folklore, Bartók becomes uncomfortable both to the Romanian intelligentsia, too proud to accept a foreigner to handle this matter, but also insufficiently prepared (scientifically) to perform it themselves, and to the Hungarians, who felt somewhat betrayed by the interest of a fellow countryman in the folklore of other nations of the Austro-Hungarian Empire. Bartók's scientific gesture will be interpreted in national terms, while folklore is susceptible to generate conflicts of this kind to the extent that it operates with terms that define national identity. The diversity of reactions and the controversy that the appearance of Bartók's collection stirred shows the national pulse that such a cultural enterprise is judged with, but also the important stake, cultural and ideological, that the printing of folklore embodies, this "national music" that equated, in the minds of musicians, with the ethnic essence of the Romanians. It's this diversity of polemics that underscores the importance of the book, of the collection, and the power of cultural representation that it was invested with, emphasized by the impact it has had both among the Romanians and the Hungarians.

One criticism aimed at abolishing the value of the collection was made by Oscar Pursch (he activated in military music), in a review published in the journal *Șezătoarea* from Fălticeni (1914), which states that the value of the volume is of no interest for Romanian folklore research because the notation is deficient, the intonation of the songs from Bihor is false and overwhelmed by Hungarian influence or that folk music should be collected not from the peasants but from the *lăutar*²² – carriers of specific authenticity, arguments disclaimed by the further development of ethno-musicological science itself.²³

²⁰ Octavian Lazăr Cosma, op.cit., pp. 448-452.

²¹ Bartók collected not only Romanian folklore, but Slovakian or Turkish as well and it should be interesting to see the reactions in stirred in these cases also.

²² usually the gipsy urban musicians that mixed the folklore of different ethnics

²³ Octavian Lazăr Cosma, op. cit., pp. 460-461.

His statement comes to affirm in public what Duiliu Zamfirescu also said at the meeting of the Romanian Academy, when the publication of Bartók's collection was discussed, particularly that "the foreigner cannot understand Romanian folklore, moreover to collect it".²⁴ Another adverse review appeared in Cluj, and signed by the Hungarian musicologist János Seprődi, a folklorist himself, who besides questioning the scientific character of the collection due to the lack of key and tempo indications, accuses the publishing of a Romanian folklore collection before one of Hungarian music from Transylvania, all the more so because its collector was Hungarian.²⁵ The volume caused adverse reactions also in Budapest, where Kodály – a fellow researcher of Bartók, was accused of the same "anti-national" sins that his colleague had been made guilty of, and the volume was seen as not supporting the national Hungarian point of view as long as it was published in Bucharest.²⁶ Bartók's study was qualified as "adverse and inappropriate" by the then director of the Conservatory, Jenő Hubay, who, although recognizing a remarkable talent, could not welcome the study of Romanian national culture.²⁷

Negative reactions were also stirred up by Bartók's study regarding the musical dialect of the Romanians of Hunedoara, published a year later in Budapest (1914), a work considered by the political right wing in Hungary as an attack, Bartók becoming the target of many attacks released in the press. Such an example is provided by the article *Béla Bartók in the service of valachian „culture”*,²⁸ in which the author claimed that the concern of the Hungarian composer for the culture of the Romanian people is unwise when the most important weapon of the Hungarians is precisely the cultural superiority to Vlachs admitted by everyone and that nobody is interested in the scientific side, daring Bartók to pronounce his national affiliation. Meanwhile, positive reactions were reported in Romanian society, as that of composer Alexandru Zirra, who viewed this book as a precedent and an

²⁴ Francisc László, *Béla Bartók și muzica populară a românilor din Banat și Transilvania*, Cluj-Napoca, ed. Eikon, 2003, p. 51.

²⁵ Octavian Lazăr Cosma, op.cit., p. 464-465.

²⁶ Francisc László, *Béla Bartók și muzica populară a românilor din Banat și Transilvania*, Cluj-Napoca, ed. Eikon, 2003, p. 53.

²⁷ Octavian Lazăr Cosma, op.cit., p. 465-476.

²⁸ I found this article in O. L. Cosma's book as belonging to Sereghy Elmer in the newspaper *Zeitschrift für Musikwissenschaft*, Berlin, 1920, while in Francisc László's, the signatory is the spokesman for Hungarian ultra-nationalism, Nemzeti Ujság (in Francisc László, *Béla Bartók și muzica populară a românilor din Banat și Transilvania*, Cluj-Napoca, ed. Eikon, 2003, p. 57); but both references confirm the same content.

example of a methodology for Romanian folklorists, thanking Bartók for the interest that he took in Romanian folk music.²⁹

For Bartók, the collection and publication of folk-songs from Bihor was just the beginning of a broader initiative to collect folk music of the Romanians from Transylvania, an activity without ideological motivations and undertaken with the scientific integrity and exemplary determination that led to the discovery of a rich and diverse folk material in this area. The collections that were to be published include titles such as *Volksmusik der Rumänen von Maramureş* (Munich, 1923) resulted from fieldwork made in 1913 aided by a priest from Maramuraş with concerns for literary folklore, Ion Bârlea³⁰ (1883-1969).

Another aspect that might bring clarification to the importance of the folk prints, is Bartók's relationship with Romanian folklorists and the auspices under which their collaboration took place. If in the first place the Academy published Bartók's collection of songs from Bihor, the next step should have encouraged him towards collaboration with Romanian folklorists. This was attempted to some extent. Francis László, who researched Bartók's collaboration with his fellow Romanian folklorists, gives interesting details. A relevant episode is worth mentioning in our discussion. When Bartók was seeking editors for his Maramureş songbook, Tiberiu Brediceanu's collection of songs from the same area – prepared at the request of the Romanian Academy since 1910³¹ – was ready for publication, so that Ioan Bîrlea proposed widening the volume with pieces collected by him (texts) and Bartók. Bartók consented to the idea and went home to Budapest with the material collected by Brediceanu – Bîrlea to study it. Bartók was willing to undertake a common classification of songs collected both by him and Brediceanu, but the latter did not accept his proposal.³² The reasons for the refusal are not known but one can take into account the possibility of a professional pride on Brediceanu's part. It seems also that national pride had some weight, since Brediceanu's refusal to cooperate with Bartók cannot be argued by methodological incompatibility in the analysis of the material – although the aid provided by Bartók would have been in the advantage of his Romanian scientific counterpart. It was agreed to publish a book signed by

²⁹ Francisc László, *Béla Bartók și muzica populară a românilor din Banat și Transilvania*, Cluj-Napoca, ed. Eikon, 2003, p. 52.

³⁰ As a consequence of this meeting, I. Bîrlea publishes an article entitled „Béla Bartók and his link with Maramureş” where his correspondence concerning his collaboration with the Hungarian composer is published. Ioan Bîrlea's volume of texts collected from Maramureş is published in 1924 which also is awarded with the “Năsturel” prize of the Romanian Academy.

³¹ Octavian Lazăr Cosma, op.cit, p. 430-432.

³² Francisc László, *Béla Bartók și muzica populară a românilor din Banat și Transilvania*, Cluj-Napoca, Ed. Eikon, 2003, p. 59.

three authors where the materials appear separately in the following order: Bîrlea, Brediceanu, Bartók, the volume having the endorsement of the literary section of the Romanian Academy. The printing was postponed due to the outbreak of World War I and even if the initiative of Bîrlea to update the draft of the tripartite work was resumed, the Academy confronted with financial problems. Because also Brediceanu abandoned the idea of publishing his material alongside with the other two authors preferring a separate publication, the collective volume was cancelled in the end. Bartók, who had perfected an agreement with the publishing house Drei Masken in Munich, has made another offer to his fellow researchers from Bucharest through Bușița and Kiriac positing to the Romanian Academy and the Ministry of Cults and Arts to sign the volume as co-editor but unfortunately with no success. The volume from Maramureș appeared at the end of 1923 in Munich.³³

If collaboration between Bartók and folklorists from Transylvania could not have been possible because of obvious reasons of national competition, for his third volume of Romanian music, Bartók did not even bother to address a Romanian institution to support the publishing, given the failure of previous volume and the climate of increasingly tension of the 30s. Although *Melodien der rumänischen Carols* (Wien, 1935) was a major first because of the fact that it was the first genre monograph in the history of Romanian folklore, the volume went almost unnoticed in the Romania because of the charged atmosphere that anticipated the Second World War.³⁴

It's worth pointing out the general evolution of Bartók's relationship with the Romanian folklore milieu during the first decades of the 20th century, in order to highlight the influence of the historical and political environment on this relationship. The appreciation that Bartók enjoyed at least in the '20s, is seen also in the invitation that the Romanian Composers Society made him to become a member or in the initiative of the Romanian authorities to award him with the Order of Bene Merenti, first degree (1924) and also in the publicity that the press rewarded him with dubbing him as „composer and philo-Romanian”.³⁵ This was the background that permitted the publication of his collection in 1913. In the '30s, however, the relationship between Bartók and Romanian cultural circles would deteriorate due, in part, to the conclusions signaled by him in study “Our music and folk music of neighboring peoples” (1934), coming to be accused or even ignored by Romanian circles in his scientific results.³⁶

³³Ibidem, p. 59.

³⁴Ibidem, p. 80-81.

³⁵Ibidem, p. 93.

³⁶ Francisc László, *Béla Bartók și lumea noastră. Așa cum a fost*, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1995, p. 124.

III.2. Sabin Drăgoi and the collection 303 Carols

While Bartók's relations with the Romanian musical milieu deteriorates, Sabin V. Drăgoi's (1894-1968) collection entitled 303 Carols is edited (Scrisul Românesc, Craiova, 1931), a selection of his folk collections that he began in 1922, most of it remaining in manuscript.³⁷ Although some Romanian musicologists considered Drăgoi's collection of carols as being prior to the one collected by Bartók, which is actually true as the order of appearance of the edited material points out, one needs to mention that Drăgoi knew Bartók's manuscript (written in 1924³⁸), with whom he had personal contacts in the preparation for the printing of his book but also having the honesty to admit publicly the primacy of the Hungarian musician.³⁹

Drăgoi's volume was edited by the Commission for "The phonogram archive and publication of musical folklore" of the Ministry of Cults and Arts⁴⁰, an institution established in Bucharest in 1927 by ethnomusicologist George Breazul in time of the rise of the National Peasant Party.⁴¹ The work appeared also because of a chance meeting that Drăgoi had with phonetician and folklorist Hubert Pernau, whom G. Breazu introduced to him, a professor at the Sorbonne, who advanced a proposal to Drăgoi to publish the collection of carols in a bilingual French-Romanian edition, a proposal that had the gift to mobilize Romanian forums.⁴² Romanians perceived positively the French specialist's suggestion, being encouraged by the international recognition that came to confirm the value of local folklore and its important presence in the gallery of European folk music.

³⁷George Breazul, *Pașini din istoria muzicii românești*, Ed. Muzicală a Uniunii Compozitorilor din R.S.R., București, 1966, p. 470.

³⁸ From the first certification of the manuscript, although unfinished, it was already on sale, in 1924, through Kiriac's agency, Bartok offering it to the Ministry of Cults and Arts in Bucharest for 24.000 lei, paid in American dollars. Even today it is found, perfectly conserved, in the patrimony of the National Library of Romania, see László, *Béla Bartók și muzica populară a românilor din Banat și Transilvania*, Ed. Eikon, 2003, p. 73.

³⁹ Francisc László, *Béla Bartók și muzica populară a românilor din Banat și Transilvania*, Ed. Eikon, 2003, p. 72.

⁴⁰ Nicolae Rădulescu, *Sabin V. Drăgoi*, Ed. Muzicală a Uniunii Compozitorilor, București, 1971, p. 219-220.

⁴¹ Breazul noted in *Patrium Carmen* (1941), p. 478, that the state of folklore research in Romania, quoting Nichifor Crainic who, in his article "A phonogramic museum" from *Cuvântul* in 1925, deplored the lack of reaction on the part of Al. Lapedatu – then minister of the Cults and the Arts, to the need of funding for an institution destined to save and preserve musical folklore. Not long after, the chair of minister of the Arts is occupied by Vasile Goldiș, having Nichifor Crainic as secretary, so that the budget of the ministry invested a million and half lei for the phonogramic archive of the ministry.

⁴² Nicolae Rădulescu, *Sabin V. Drăgoi*, Ed. Muzicală, București, 1971, p. 56.

The value, not only documentary but also pragmatic of Drăgoi's collection, is seen in a detail that he discloses in a letter to Breazul in which details of price, quality and quantity of printed copies are discussed. He suggests that from the total number of copies, a certain percentage to go for propaganda purposes at home and abroad (their bilingual preface being sufficient) and that a total of 10 copies should be bound in leather with gold letters "to bribe a few persons we can use."⁴³

Arguing that he was "prompted by the boundless love for our people and its rich artistic soul" and by the imperative of saving "the most precious treasures of national art" from the speedy permeation of civilization in the rural community, as he noted in the introduction to the collection, Drăgoi states his adherence to the direction of research inaugurated by Bartók, whose principles he follows in classifying music.⁴⁴ Moreover, he had met Bartók in Timișoara in 1926, after one of his recitals, on which occasion both exchanged ideas at the initiative of Drăgoi.⁴⁵

In addition to the merit of gathering together a large sample of Romanian traditional music, Drăgoi's songbook becomes the occasion of the assertion of some assumptions justified now by a significant musical corpus, concerning the originality and even the superiority of folk music of the newly born state. The proof is represented by the very physical form of this folklore's conservation, while collections of this kind gave authors the opportunity to formulate not only strictly scientific ideas, but also nationalist apologies concerning the superiority of the Romanian nation. The conclusions that Drăgoi drew upon the analysis of the carols come to prove the authenticity of the material he studied, attempting to identify the real essence of ethnic character. He affirms the idea that: "the lack of symmetry in the structure of the carol is evidence of the superiority of our music"⁴⁶ and he emphasizes the melodic richness (that "mode of melodic inventiveness of a people"), trying to fight against cataloging Romanian folklore as primitive music. Melodic line asymmetry is central to Drăgoi's argument, this feature of Romanian folklore being similar at the level of complexity and development with the one existing in the works of the great masters of classical music. Drăgoi's attempt to find a foothold in classical music to demonstrate his theories denotes incomplete knowledge of the field of research, the

⁴³ George Breazul, *Scrisori și documente I*, ed. îngrijită de Titus Moiescu, Editura Muzicală, București, 1984, p. 171.

⁴⁴ 303 Colinde cu text și melodie (culese și notate de Sabin V. Drăgoi), Ed. Scrisul Românesc S.A., Craiova, 1931.

⁴⁵ Francisc László, *Béla Bartók și muzica populară a românilor din Banat și Transilvania*, Ed. Eikon, 2003, p. 95.

⁴⁶ His argument implies the idea that creative genius tends to compose asymmetrically, in other words, authenticity is tested precisely through artistic form.

asymmetry being present in the folklore of other peoples with which, at that time, he had no contact and which subsequently, ethnomusicology has formulated as a widespread feature in musical folklore.

We take note, however, of the words of the author, who explaining the methodology of the collection, acknowledged that: “we grouped songs by villages and counties thinking that I should foremost do folklore, for science can wait for a while”⁴⁷ (!). This reply is more than convincing for Romanian folklore reasoning at the beginning of the 20th century, when the priority was to save as much folk material as possible from its inevitable disappearance, leaving to posterity the more detailed analysis of the collected material. It is a mentality that reflects a more prophylactic and somewhat political need for representation, for setting the boundaries and the cultural assets of Transylvania, given the fact that it was already part of the newly constituted Romanian state. Drăgoi’s collection comes to bring a scientific contribution to the existing Romanian traditional music in Transylvania.

But Drăgoi equates musical folklore with “national art”, thus bringing this music to the highest rank and endowing it with characteristics that were so far unknown. For him, the main danger that circles this art and also the one that justifies accomplishing folklore collections is not hostility or negative influence of neighboring states, but urban civilization which will hopelessly transform the rural one: “That’s why I cry out: Let’s hurry because it strikes 12! We’re getting civilized! Help!”⁴⁸

The impact that this collection had among Romanians concerned with researching folk music was quite positive, Drăgoi being appreciated both for fact that, finally, a Romanian authored such a book that could rise to Bartók’s high scientific level and for the results that met Romanians’ need for national consolidation and confirmation. Along Breazul’s compliments, who was pleased that he can justify the existence of the Phonogram Archive through such results, one other example is offered by Onisifor Ghibu, who highlights the value of Drăgoi’s songbook not only for his folkloric side, but especially for the conclusions of the musician on “the artistic essence of this rich material”, appreciating the contribution that this work brings in as being “invaluable and meant to settle the Romanian people to a place of honor among the people gifted with special musical qualities”.⁴⁹ Drăgoi’s carol collection proved to be a real gain, managing to contain in its pages the essence of Romanian specificity such that, in consequence, its value was

⁴⁷ 303 Colinde cu text și melodie (culese și notate de Sabin V. Drăgoi), Ed. Scrisul Românesc S.A., Craiova, 1931, p. XXXV.

⁴⁸ Ibidem, p. IX.

⁴⁹ Onisifor Ghibu, „Colindele D-lui Sabin Drăgoi” în *Mișcarea muzicală* (articol preluat din *Universul*), 1937, nr.1-2.

boosted by winning the “Watercross” award (1933) of the Academy, the prestigious authority thus validating it. Subsequently, Dragoi will publish the collection 122 popular *songs from Almăjului Valley* (1937), which never achieved the “celebrity” of the collection of carols. This genre was novel and specific for inter-war folklore unlike the hora or doina dances, typical for an earlier stage.

III.3. Tiberiu Brediceanu's Folklore collections

Regarding the collection of folklore in Transylvania, Romanian musicology acknowledges the composer Tiberiu Brediceanu (1877-1968) as one of the most important, certainly the most visible, collector of folklore since the late 19th century. Collection resulting from his recordings made in Maramureș in 1910, *170 Romanian folk songs from Maramureș* (which will see the light of day in 1957) or the volume 810 Romanian folk songs from Banat, a work that won the Society of Romanian folklore Composers prize in 1925⁵⁰, are proof, although only in manuscript, of an effort of saving and recording folk music in the Romanian cultural heritage. Even if he did not edit his collections, which would have facilitated the circulation of analysis of the Romanian musical specificity, Brediceanu has made his ideas public in many articles, both at home and abroad, as a corresponding member of different musical or folkloric societies.

Although one of the most representative Romanian interwar musicologists, George Breazu, appreciates Brediceanu's folkloristic contribution among the collections that have accomplished a number of absolutely objective conditions of playback, a fair observation concerning Brediceanu is made by O.L. Cosma, who captures his method of folklore research fully satisfied only with collecting, without following the later stages, the systematization, interpretation and preparation for printing, although in the songbook from Maramureș, Bartók himself offered himself to give suggestions concerning certain operations of publication, Brediceanu denying the proposal, however.⁵¹

In the public opinions that tackled Romanian folklore, Brediceanu, without having applied a rigorous classification, in addition to noticing lyrical songs (doinele), draws the conclusions that Romanian folklore is “newer, more varied and genuinely peasant”, destined for the use in classical music

⁵⁰ Octavian Lazăr Cosma, *Universul muzicii românești. Uniunea compozitorilor și muzicologilor din România (1920-1995)*, Ed. Muzicală a U.C.M.R., București, 1995, p. 35.

⁵¹ Idem, *Hronical muzicii românești, 1898-1920*, vol. VI, Ed. Muzicală, București, 1984, p. 437.

“the supreme goal, the ultimate ideal we should hope for”.⁵² On the other hand, the collection is seen as “evidence material we should arm ourselves with, for propaganda purposes, to support political and cultural causes”⁵³, wherefrom one sees clearly the power that was invested in this book. We can even say that Brediceanu, in this quote, summarizes in a few words the ideas of the present study: profoundly ideological vector that guided at that time, the collecting and publishing of folklore.

Again, the originality and superiority of our music are resumed in the discourse of the musicians who are dealing with the collection of folklore, Brediceanu affirming that: “doing this work we are saving everything that characterizes and expresses our ethnic Romanian characteristics”⁵⁴, a nation that was able to give birth to a music „without any exaggeration, richer and more varied in form and melodic background than the one of any other nation.”⁵⁵ For the Transylvanian composer, the science of compared music – this “well-defined area of activity that involves historical, acoustic, anthropological, ethnological and aesthetic studies on the basis of comparison, inspired, as method, from comparative studies of psychology, of language”, as Breazul puts it – stirs the competition up and this one, under certain conditions, transforms the national into nationalist. According to Bohlman's ideas, nationalist music appears in those times and places where the nations are facing and competing each other for the same cultural goods, this category of music contributing to efforts of representation of disputed territories, such as border regions.⁵⁶ The competition is identified by the American ethnomusicologist as a way by which a nation assesses itself, especially in a competition of a cultural type, having the ability to suggest a challenge more important than the music itself and to invest it, basically, with nationalist potential whose purpose surpasses aesthetic finality.⁵⁷ Thus, competition can generate wide cultural conflict issues, given that one speculates a nationalist potential, resulting in a discourse often kept in hostile and offensive terms.

Brediceanu's statements that the saving of folklore is imperative for as long as “our neighbors to the west, for centuries our adversaries, in their despised revisionist action, increasingly intensify their systematic procedure to collect and secure in print, and to release it in the world, as if it belongs to their heritage, many of the typical customs and the genuine products of our

⁵² Tiberiu Brediceanu, *Corespondență Drăgoi*-Brediceanu, în *Transilvania*, nr. 5, 1937.

⁵³ Idem, *Părerii relativ la problema salvării și cultivării specificului nostru etnic*, în *Transilvania*, nr.3, mai-iunie 1937.

⁵⁴ Ibidem.

⁵⁵ Idem, *Corespondență Drăgoi*-Brediceanu, în *Transilvania*, nr.5, 1937.

⁵⁶ Philip Bohlman, *Focus: Music, Nationalism, and the Making of the New Europe*, second edition, University of Chicago, Routledge, p. 86-87.

⁵⁷ Ibidem.

people⁵⁸, come to strengthen the trend of the politicization of the folklore and the use of songbooks as “weapons” in the struggle for state legitimacy. The songbook of folklore thus had two uses: one defensive, to save the national values from their impending dislocation, and another one offensive, through which similar claims of neighboring states were removed. Brediceanu's discourse betrays the tense background of the '30s, when the historical conditions created by the global economic crisis rose to the rank of state policy the worst extremist ideologies, ignited the phenomenon of political radicalization of a good part of Romanian intellectuals.

A hot spot was touched, unintentionally, in Romanian folklore, by Bartók's study entitled “Our folk music and folk music of neighboring peoples” (1934), a study which represents a comprehensive summary of his observations in comparative folklore, affirming the Hungarian influence on Romanian music, managing this way to inflame the Romanian forums through his “attack” on authenticity, this folkloric bone of contention.⁵⁹ Through the issues it raised, the Bartókian study places itself, inevitably, on a direction of interpretation in political terms, of comparison between nations, of the competition when it comes to influence, of the contamination of the authentic, managing to harm the strongest of national Romanian feelings.

The consequences of this study aroused strong complaints, especially Brediceanu's, who, in a meeting of the Society of Romanian Composers, accused Bartók of embezzling Romanian folklore in favor of Hungarians.⁶⁰ Although Bartók had supporters in the person of Constantin Brăiloiu, Mihail Jora, Ion Nonna-Otescu, the protest motion managed to cancel Bartók's concert in Timișoara, where he was expected to celebrate his jubilee in folklore activity (where unveiling his statuary bust was also planned), allowing him only to keep a lecture in Bucharest, where he had been invited to discuss about processing folk music into classical music.⁶¹

Once in Bucharest, Bartók studied the folklore archive, subsequently completing his study with a concluding remark where he reconsidered some of his earlier positions, precisely those which dissatisfied so much his Romanian critics: the long hora from Maramureș was now regarded not as borrowed by Romanians from Ukrainians, but it was proved to be present throughout the country as a genre in itself. But this observation, offering satisfaction to the Romanians, failed to calm the spirits, sparking the anger of

⁵⁸ Tiberiu Brediceanu, *Părerii relativ la problema salvării și cultivării specificului nostru etnic*, în *Transilvania*, nr.3, mai-iunie 1937.

⁵⁹ Francisc László, *Béla Bartók și lumea noastră. Așa cum a fost*, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1995, p. 124.

⁶⁰ *Ibidem*, p. 93

⁶¹ Octavian Lazăr Cosma, *Universul muzicii românești. Uniunea compozitorilor și muzicologilor din România (1920-1995)*, Ed. Muzicală a U.C.M.R., București, 1995, pp. 78-81.

his opponents, who found a spokesman in the person of art historian from Cluj, Coriolan Petranu. Especially the second half of the '30s offered a more favorable historical background to political confrontations, including on folk topics. This case, called “the Petranu affair”, investigated closely by musicologist Francis László⁶² from Cluj, from who we took the information. Not having any specialized training, Petranu makes Bartók the target of his attacks, urging that Romanians see in his person a dangerous chauvinist revisionist, aligning against him a genuine coalition, people and personalities from Switzerland, Latvia, Czechoslovakia, Germany, Belgium, France, Netherlands, Turkey, and from his own country: Brediceanu, Drăgoi (ready to work with Bartók in the '20s, now aware of the political tensions), Breazul, Emil Monția, citing their writings (and letters!) of course, only the fragments that are favorable to his position.⁶³ There was an exchange of responses from Bartók, admitting that Hungarian and Romanian music have influenced each other, but Petranu's interest, given that he had previously published the article “*L' histoire de l' art du révisionnisme*”, was not one primarily of ethnomusicology, but one of extending his publishing preoccupations to other areas.

I conclude this conflicting episode with Bartók's impressions, of disarming lucidity and spiritual nobility, that appeared in the middle of his polemic with Romanian nationalists, in an article called “Folk song research and nationalism” (1937)⁶⁴, in which he finds the international cooperation in folklore as a more pressing need than in science in general, but acknowledges the vulnerability of the domain in the face of nationalism and ultra-nationalism, lamenting the exaggerated sensitivity caused by the ideological clenches of the era. He highlights the suspension one's own national feelings that the folklorist and researcher must achieve, anticipating the direction that folklore research will take when, basing itself on sufficient gathered material, all the popular music of the globe will be reduced, in fact, to a few ancestral forms, archetypes, proto-styles and genres.⁶⁵ He, who was to prove this theory later on, was Constantin Brăiloiu. The Romanian ethnomusicologist, studying folklore materials from different parts of the world concludes that these musics, despite their diversity of expression, are based on an understandable set of “building parts”, of scaling principles, rhythmic or structural, from which a whole set of processes or a system results.⁶⁶ This perspective

⁶² Francisc László, *Béla Bartók și lumea noastră. Așa cum a fost*, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1995, pp. 142-144.

⁶³ Ibidem.

⁶⁴ Ibidem, pp. 145-146.

⁶⁵ Ibidem

⁶⁶ Constantin Brăiloiu, *OpereII*, ed. Emilia Comișel, București, Ed. Muzicală, 1967, p. 57.

attenuates, ideologically speaking, the competition between nations in folk music.

The central idea of this study was not to make a history of Romanian folklore, but rather to highlight the power wherewith, even from the beginnings of this domain, the collection of folk music on which, not only values for a particular musical aesthetic, but especially those carrying a political stake were projected. For the purposes of modern exegesis of the evolution of folklore, concepts as folk music and national music shall be regarded as directed by intellectual circles to conform to the ideas of the people and nation, serving, ultimately, to their own political purposes. Up to a point, this is the situation that characterizes the concern for folk music in nineteenth and twentieth century Transylvania, where mobilization for action of collecting folklore were initiated by the Romanian cultural institutions in moments when the need for identitary representation in the European cultural space was imperative. The Collection of folk music is seen thus as material evidence of the Romanian specificity that highlighted the cultural potential of the Romanian state.

THE ENGRAVER BLASCHKE JÁNOS' INFLUENCE ON THE GRAPHICS OF THE OLD ROMANIAN BOOKS¹

Anca Elisabeta Tatay
The Library of The Romanian Academy, Cluj
"1 Decembrie" University, din Alba Iulia

The special qualities of the graphics of the old Romanian books, particularly of woodcuts, metal engravings, and lithographs, not enough investigated so far, gave us the opportunity of preparing a doctoral thesis on the engravings of the old Romanian writings printed in Buda (1780-1830)². Our investigations put forth 240³ titles which came out within the Romanian departament of Buda University printing press⁴ during that period of time. As regards the early Romanian writings from 1508 to 1830, considering the number of books printed, we could place the typography on the third position after Bucharest and Iassy. But, however, it holds the first place if one considers only the quantity of writings printed during the first three decades of the 19th century (about 225)⁵. It must be also emphasized that the number of secular books published in this printing press was much larger than of those printed in the other typographic centers on the Romanian territory where the

¹ This work was supported by a grant of the Romanian National Authority for Scientific Research, CNCS – UEFISCDI, project number PN-II-RU-PD-2012-3-0433.

² Anca Elisabeta Tatay, *Din istoria și arta cărții românești vechi. Gravura de la Buda (1780-1830)*, Cluj-Napoca, Editura Mega, 2011.

³ *Ibidem*, p. 9. See their list (still open) in *Ibidem*, p. 432-442.

⁴ About the Typography of the University of Buda see particularly: Veress Andrei, *Tipografia românească din Buda*, in *Boabe de grâu*, III, 1932/12, p. 593-612; Käfer István, *Az Egyetemi Nyomda négyszáz éve (1577-1977)*, Budapest, Magyar Helikon, 1977; Péter Király (ed.), *Typographia Universitatis Hungaricae Budae, 1777-1848*, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1983; Domokos Sámuel, *Tipografia din Buda. Contribuția ei la formarea științei și literaturii române din Transilvania la începutul secolului al XIX-lea*, Gyula, Editura Noi, 1994. Between the years 1777-1848 the typography edited books in 16 languages: Latin, Magyar, German, French, Italian, Neo-Greek, Czech, Slovak, Croatian, Serbian, Ukrainian, Bulgarian, Slovenian, Romanian, Hebrew and Yiddish. See Sziklay László, *Les courants idéologiques, littéraires et artistiques dans les publications de l'Imprimerie Universitaire de Buda*, in Péter Király (ed), op. cit., p. 45.

⁵ Ambrus Miskolczy, *Le rôle des publications de l'Imprimerie Universitaire de Buda dans l'évolution de la culture roumaine de la fin du XVIII^e siècle à 1830*, in Péter Király (ed), op. cit., p. 301.

Church and the State exerted strict censorship⁶. The Typography of the University of Buda was an institution under state protection⁷ and therefore it firstly served the interests of monarchy. It also executed prints on commission in order to make profit. The liberal policy carried on by the typography, as a result of the enlightened despotism, made this place become the center of Enlightenment from Central and Eastern Europe. Accordingly the cultures of several peoples of the empire developed under its aegis⁸.

Within the Romanian department of the typography of Buda, they printed not only religious books, but also manuals, historical, philological, philosophical works (translations or original works), geographical and economic writings, calendars and the first Romanian periodical publications for Transylvania and Hungary. Most of these Romanian prints comprise decorative elements, mainly frontispieces and vignettes, 36 of these books being decorated with 90 distinct illustrations⁹. The aesthetic quality of these writings is without doubt due to the editorial staff as well as to commissioners.

Both in the book based on the doctoral thesis¹⁰ and in some studies¹¹ we have pointed out the existence of a circulation route of engraving. It was the source of influence and the impact¹² of illustrations in the old Romanian writings printed at Buda that we started from. Therefore we found that for the religious books they frequently referred to similar models printed on the Romanian territory (Râmnic, Blaj, Sibiu, Braşov, Buzău) as both the text and the images are concerned. It has been noted that some illustrations from the

⁶ Mircea Tomescu, *Istoria cărţii româneşti de la începuturi până la 1918*, Bucureşti, Editura Ştiinţifică, 1968, p. 93, 121.

⁷ Founded in 1577 by the Catholic bishop Telegdi Miklós, the typography functioned at Tyrnavia for 200 years, being moved to Buda (together with the University) in 1777, and taken out from under the supervision of the Church.

⁸ See for details Sziklay László, op. cit., p. 45-51.

⁹ Anca Elisabeta Tatay, *Din istoria...*, p. 382; Idem, On the History and Art of the Old Romanian Books. The Engravings of Buda (1780-1830), in *Magyar Könyvszemle*, 129, 2013/1, p. 61.

¹⁰ Idem, *Din istoria şi arta...*

¹¹ See especially: Idem, *Viena, Buda, spaţiul românesc – rută de circulaţie a gravurii (1780 – 1830)*, in *Transilvania*, 2010/11-12, p. 35-41; Idem, *A Budán nyomtatott román könyvek metszetei: Ihletődési források és hatás (1780 – 1830)*, in Doncevs Toso, Menyhárt Krisztina, H. Tóth Imre (ed.), *Magyarország és a Balkán vallási és társadalmi kapcsolatai Tanulmánykötet Ohridi Szent Naum halálának 1100. évfordulója emlékére*, Budapest, Bolgár Kulturális Fórum, 2011, p. 210-220; Idem, *Vienna, Buda, the Romanian Area – Circulation Route of the Engraving (1780-1830)*, in François Bréda, Valentin Trifesco, Luminiţa Ignat-Coman, Giordano Altarozzi (ed.), *Austrian Influences and Regional Identities in Transylvania*, Bratislava, Editura Ab Art, 2012, p. 75-88; Idem, *On the History and Art*, p. 58-69.

¹² The way in which the engraving from Buda influenced, in its turn, the illustration in the three Romanian provinces.

above mentioned Romanian centers printed in Buda followed, in their turn, Ukrainian models (Kiev, Lviv) or Russian ones (Moskow). Anyhow, some exceptions exist, when the source of inspiration of the illustration of Buda come from the Occident, particularly from Vienna. Actually, they often referred to only foreign models (Hungarian, Austrian etc.) in order to decorate the secular books with engravings. As a proof, the signature of the engravers reveals their belonging to the peoples that we mentioned before¹³. On the other hand, while examining the books printed on the Romanian territory, we were surprised to find at Oradea, Braşov, Sibiu, Buzău or Bucharest graphic elements which derive from the writings published in Buda.

It is also shown that the engravings of the book entitled *New Plutarch*, Buda, 1819, are based on the model of those published in Vienna edition from 1806-1807, the latter ones having been executed by the engraver Blaschke János. Researcher Julia Papp from Budapest has recently published two impressive volumes (as both their quality and size are concerned) which comprise Blaschke János' entire artistic creation¹⁴. It is noteworthy that there are some similarities between the engravings in Julia Papp's book and those in the earlier mentioned doctoral thesis. Therefore, this study has under scrutiny the investigation of the illustrations in four writings (*Genealogy and Calendar*, Buda, 1817¹⁵; *New Plutarch*, Buda, 1819¹⁶; *The Romanian Library*, Buda, 1821¹⁷ and *The Romanian Calendar*, Buda, 1830¹⁸) which were inspired by works accomplished by Blaschke János¹⁹.

¹³ Engravers such as: Gritner, Carolus Fridericus (Károly Frigyes) Hederich, János Fülöp Binder, Johann Wenzel Engelmann, Lipót Wokál, Gottfried Prixner, Prixner junior, Adám Sándor Ehrenreich, Andreas Geiger, Sámuel Lehnhardt, Lipót (Leopold) Kohlmann (Colman), Jozsef Höschl signed illustrations in the early Romanian writings printed in Buda between 1780-1830. See the list of these engravers and of the engravings signed by them in Idem, *Din istoria și arta...*, p. 452-454.

¹⁴ Papp Júlia, *Könyv és kép a 19. század elején. Blaschke János (1770-1833) illusztrációinak katalógusa*, Vol. I-II, Budapest, Argumentum Kiadó/MTA, 2012.

¹⁵ Ioan Bianu, Nerva Hodoş, Dan Simonescu, *Bibliografia românească veche (1508-1830)*, Tom III, 1809-1830, Bucureşti, Atelierele grafice Socec & Co., Soc. Anonimă, 1912-1936, p. 183; Daniela Poenaru, *Contribuții la Bibliografia românească veche*, Târgoviște, Muzeul Județean Dâmbovița, 1973, p. 284-285.

¹⁶ Ioan Bianu, Nerva Hodoş, Dan Simonescu, op. cit., p. 290-291; Ioan Bianu, Dan Simonescu, *Bibliografia românească veche (1508-1830)*, Tom IV, *Adăugiri și îndreptări*, Bucureşti, Atelierele grafice Socec & Co., Soc. Anonimă Română, 1944, p. 305.

¹⁷ Ioan Bianu, Nerva Hodoş, Dan Simonescu, op. cit., p. 372-373; Dan Răpă-Buicliu, *Bibliografia românească veche*, Additamenta, I (1536-1830), Galați, Editura Alma, 2000, p. 404-405.

¹⁸ Ioan Bianu, Nerva Hodoş, Dan Simonescu, op. cit., p. 680-681; Răpă-Buicliu, op. cit., p. 446-447.

¹⁹ Once more I want to thank Dr. Papp Júlia for having kindly offered me information which helped me to write this article.

Genealogy and Calendar, Buda, 1817

Zaharia Carcalechi²⁰ edited his first calendar at Buda, in 1817, entitled *Genealogy of Emperors and Kings from the whole Europe. Calendar*. Besides the calendar proper, chronology, genealogy, postal services and the Romanians' fairs, the cultural-literary part consists of stories, fables, fairy tales and parables, some of them accompanied by engravings. Among the copies we have examined, only the one from the Library of the Romanian Academy, Bucharest, still has its original covers decorated with images treating mythological themes.

There are six metal engravings²¹ inside the book, one of them being signed: **A. Geiger Sculptit**²². They belong to "that category which then decorated volumes of some importance and they are not at all inferior to the latter". They do not seem to have been accomplished for that print, "but they were cleverly utilized"²³. They show scenes with real figures, most often of daily occurrence. All of them, except the first one, have explanatory inscriptions. Two of them (**One Had Better Die Than Lose One's Honour** and **The Widow from the Countryside**) were done after works signed by Blaschke János, published in Vienna, in 1809, in the book *Sammlung neuer kleiner Erzahlungen, Geschichten und Marchen*²⁴. Even their explanatory texts, in German, are alike: **Lieber den Tod, als Entehrung**, respectively **Die Witwe zu Zehra**. In what follows, we propose to decipher the significance of the two engravings of Buda, which is much easier after having read the stories that accompany them. We believe that the illustrations from Vienna were accompanied by the same stories.

The image with the explanatory text **One had better die than lose one's honour** (Fig. 1) accompanies a story with the same title, and the following subtitle *The History of a Woman from the Time of Alexander the Great*. The main character of the story is a "beautiful Greek woman named Timoklea,

²⁰ Zaharia Carcalechi (1784-1856) was editor at the University Typography of Buda, dealing with the distribution of books in the Romanian provinces and with acquisition of manuscripts. See for example: Constantin A. Stoide, *Din legăturile lui Zaharia Carcalechi cu Iaşii (1817-1834)*, in *Studia bibliologica*, vol. III, 1969, p. 303-330.

²¹ Gh. Oprescu, *Grafica românească în secolul al XIX-lea*, vol. I, Bucureşti, Fundația Regală pentru Literatură și Artă, 1942, p. 228 hardly refers to 5 of them. See a detailed description of the 8 illustrations at Anca Elisabeta Tatay, *Din istoria și arta...*, p. 223-240, 284-291 or Idem, *Ipostaze ale femeii în gravurile Calendarului de la Buda din 1817*, in *Transilvania*, 2012/4, p. 79-88.

²² He also signed the following engravings in Romanian books from Buda: **Adam and Eve** in *The Death Of Abel* by Salomon Gessner (1818), **Columbus' Departure from Spain** in *The Discovery of America* by I. H. Kampe (1816) and **Agamemnon' Tomb** in *The Tragedy of Orestes* by Voltaire (1820).

²³ Gh. Oprescu, op. cit., p. 228.

²⁴ The illustrations are taken from Papp Júlia, op. cit., vol. II, p. 244, 245.

whose character was highly appreciated by Alexander the Great himself.” After the city of Thebes had been conquered by the Macedonians, one night, one of the soldiers entered her house to rob her: “Like a wild beast, who asked neither about honor, nor about justice, he took hold of that honorable lady and like a mad man compelled her to give him all the gold and silver she owned”. Then he promised that he would marry her. The lady accepted his proposal and told him that, during the war, all her valuables were stored in the garden, in a dry well. He impatiently got down the well, where the lady and her women servants stoned him to death. After his comrades had taken his dead body out of the well, they took Timoklea to King Alexander to judge her “because there was an order of the King that nobody should dare to kill someone...”. As soon as the King saw her, he realized that she was a woman of good character. When he asked her who she was, she replied: “I am the sister of Theogenes, who bravely fought and died at Heronea for the liberty of Greece. I am not afraid of death now because I was once wronged in the detriment of my family. At all times if I were to choose, I would rather die than endure a similar injustice”. Deeply moved by the woman’s demeanour, Alexander set her free and ordered his generals to mind that such a thing would never happen again²⁵.

The engraving presents the moment when the soldier was helped by Timoklea to go down the well. The man, with a leg inside and the other one on the brink of the well, is wearing military clothes, and a helmet with plume on his head, while the beautiful lady, with her hair carefully done, is wearing a long dress and a cloak with ample folds. Near the well wall made of brick there is a bucket with the chain hanging on a pulley fixed on a tall pillar. There are palm trees and lush vegetation in the background, specific to the Mediterranean area, which help the reader to better understand the mystery of the story. The alternation of light and shade highlights the volumes of the human body and of the objects. The characters’ gestures and feelings are naturally depicted.

The story *The Widow from the Countryside* is accompanied by an illustration (Fig. 3) with the same explanatory text written outside, at the bottom of the picture. The story consists of two parts in the form of a dialogue: the former between the widow and Ebn-Basir-Kadi and the latter between the man and the Caliph. The sad woman was walking in the street when she met Ebn-Basir-Kadi who asked her about her trouble. The woman told him that she was abusively deprived of her property by the Caliph (because she refused to sell her property – the future inheritance of her son) and she remained only with the donkey, a bag and the coat she was wearing. Feeling pity for her, a traveller, Ebn-Başir-Kadi (an acquaintance of the Caliph), offered to help her and asked the Caliph to fill a sack with earth and then help him to put it on the donkey. The

²⁵ *Genealogia împăraților și crailor din toată Europa. Calendariu*, Buda, 1817, p. 69-74.

Caliph refused considering that his rank did not allow him to do such a thing. Then the traveler reminded the Caliph that some time he was to account for his deeds in the face of God. A wise man, the Caliph understood the message and gave back the woman her property (and even twice as much as she possessed) and the traveller was appointed counselor of the Caliph²⁶.

Undoubtedly there is a similitude between the woman's refusal and that of the Caliph. She refused to sell the plot which was so important to her and, on the other hand, the Caliph would not help Ebn-Başir-Kadi to put the bag on the donkey, the latter scene being represented in the copper engraving. At the first sight, those who demand think that their requests are easy to fulfill, but they are not, because if they were they would bring about the infringement of their dignity. The Caliph (who considered that it was beneath his dignity to raise a full bag) should have understood and had regard for the widow's wish not to sell the property, which was important to her from a sentimental, spiritual and moral point of view.

The presence of women in the two engravings analyzed above (as well as in all the eight images that decorate *Genealogy and Calendar* from 1817) and the fact that the next *Calendar* edited by Carcalechi, in 1818, comprise many pieces of advice for them, being "an encyclopedia of household advice, a vademecum, necessary for the Romanian housewives in the first half of the 19th century"²⁷, reveal the care for women which began to develop within the Romanian bourgeois society, an idea emerging from Habsburg sources. The female protagonists of the two stories come from different countries, backgrounds and times: a Greek of Thebes from the time of Alexander Macedon and a widow from the Arabian world (where even today women struggle for their position in society). The diversity of areas from which the stories alongside with their characters come, prove that the women's fate was alike everywhere. In the same time, the Romanian reader from the 19th century was eager to know better certain geographical areas and their mentalities. The motto on the back of the title page of *Genealogy and Calendar* is by all means in the spirit of the enlightenment, as it was desirable for both men and women to take advantage of their abilities of reading and writing: "Ignorance and stupidity dwell there, where people do not willingly read books".

The two illustrations of Buda were exactly reproduced, as we have already pointed out, after those made by Blaschke János and used in the book from Vienna (Fig. 2, Fig. 4). The difference between them is that in the ones from Buda the locale in which the action takes place is larger than the one in the

²⁶ Ibidem, p. 78-90.

²⁷ Mircea Tomescu, *Calendarele românești (1733 – 1830)*. Studiu și bibliografie, București, Editura de Stat Didactică și Pedagogică, 1957, p. 72.

engravings of Vienna. The extra space is decorated with vegetal patterns and the characters are more naturally inscribed in the scene.

We mention, among other things, that Zaharia Carcalechi edited in Buda, in the same year, the Greek variant of Genealogy and Calendar²⁸. The copy from the Academy Library of Bucharest contains (beside covers) only two illustrations, without explanatory texts (though on the title page is written “with 5 iconographs”): **One Had Better Die Than Lose One’s Honour and The Widow from the Countryside**.

New Plutarch, Buda, 1819

Pierre Blanchard’s New Plutarch, famous in Europe²⁹ at the beginning of the 19th century, was translated into Romanian by Nicola Nicolau, but only the first and the second volumes³⁰ were printed at Buda in 1819³¹. The first volume comprises four plates with six medallions each, which show portraits of men “of great spirit” from the ancient times. As volume II is concerned, we could only find one, in the Academy Library from Bucharest, which contains three plates³².

The second plate of volume I bears the signature: **Lehnhardt sc(ulpsit) Pest**. Sámuel Lehnhardt (1790-1840) studied at Vienna (in the period 1814-1816) and then in 1817 moved to Pest where he carried on his activity. He distinguished himself by making portraits, landscapes, maps or compositions inspired from antiquity, being one of the most remarkable engravers from Hungary in the first half of the 19th century³³. In the Romanian writings of Buda

²⁸ Ioan Bianu, Nerva Hodoş, Dan Simonescu, op. cit., p. 198-200.

²⁹ There are known and spread the editions of Paris, 1803-1804 (in French), Viena, 1806-1807, Pesta, 1815 (both of them in German).

³⁰ Alexandru Duşu, *Coordonate ale culturii româneşti în secolul XVIII (1700 – 1821)*. Studii şi texte, Bucureşti, Editura pentru Literatură, 1968, p. 225.

³¹ There is a rare edition from 1817, of which a copy can be found in the Astra Library from Sibiu. See Ioan Bianu, Dan Simonescu, op. cit., p. 305. More recently Bogdan Andriescu, *Contribuţii la bibliografia românească veche*, in Transilvania, 2013/3, p. 21-23 or Bogdan Andriescu, Silviu Borş, *Carte românească veche în colecţiile Bibliotecii Judeţene ASTRA Sibiu. 1801-1830*. Catalog, p. 164-165, do not mention that the copy from 1817 contains illustrations.

³² It is supposed to have had 4 plates as well, with 24 portraits in all.

³³ Ulrich Thieme, Felix Becker, *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, vol. XXII, Leipzig, Verlag von E. A. Seemann, 1928, p. 586; Pataky Dénes, *A magyar rézmetszés története. A XVI. századtól 1850-ig*, Budapest, Közoktatásügyi Kiadóvállalat, 1951, p. 170-175; Mona Ilona, *Hungarian Music Publication 1774 – 1867*, in *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, T. 16, Facs. ¼ (1974), p. 270; Frojimovics Kinga, Komoróczy Géza, Pusztai Viktória, Strbik Andrea, *Jewish Budapest. Monuments, Rites, History*, Budapest, CEU Press, 1999, p. 509.

he signed some other illustrations³⁴. It is obvious that all engravings in the Romanian edition of New Plutarch were executed by the same engraver.

Plutarch, ancient Greek personality, is well known for his historical, philosophical and biographical writings. His work *Parallel Lives of Illustrious Men* is his best known book, containing 50 biographies, 46 of them paired off, comparing a Greek with a Roman³⁵. He used pairs in order to point out the characters' vices and virtues. This explains why Pierre Blanchard entitled his collection of biographies *New Plutarch*: so as to show his respect and admiration of his famed forerunners.

Lehnhardt must have known the earlier editions of the volumes of New Plutarch which contained the same type of plates, but the personalities are arranged in a different order. Firstly we refer to *Neuer Plutarch*, Vienna, 1806-1807, which includes engravings done by Blaschke János³⁶.

Now we bring to attention a plate of the Buda edition which will be compared with an engraving signed by Blaschke. Therefore the last illustration found in volume II from 1819 (Fig. 5) contains the following personalities: **Cesar August** (63 BC-AD 14, the first Roman emperor); **Horat** (65-8 BC, Latin poet); **Ovid** (43 BC-AD 17, Latin poet); **Titus Livie** (59 BC-AD 17, Latin historian); **Marcu (Cicero)** – 106-43 BC, politician and Roman philosopher); **Plutarh** (AD 46-120, Greek historian, biographer and philosopher).

In volume I (1806) from Vienna, there is a similar plate (Fig. 6) which comprises, according to their inscriptions, the following portraits: **August – Horaz; Cicero – Virgil; Ovid – Livius**³⁷. Consequently, the engraving of Buda is different from the similar plate of the book printed in Vienna as the characters on the inscriptions were written with Latin letters while those of Buda are in Romanian but with Chyrrillic letters. Besides that, five personalities correspond but the sixth does not: Plutarch appears in Buda and Virgil in Vienna.

³⁴ **Plate with the elements of the beehive** (Teaching about Bees, 1823); **A woman and children praying** (Leopold Şimani, *The Abandoned Children*, 1830) and **Ioan de Hunedoara's portrait** (Romanian Calendar for the year 1830).

³⁵ N. I. Barbu, *Plutarh. Viaţa şi opera sa*— Introductory study to *Plutarh, Vieţi paralele*, vol. I. Bucureşti, Editura Ştiinţifică, 1966, p. XXXIII.

³⁶ Anca Elisabeta Tatay, *Tradiţie şi inovaţie în tehnica şi arta cărţii româneşti vechi tipărite la Buda* (1780-1830), Alba Iulia, Editura Altip, 2010, p. 58-61; Idem, *Viena, Buda, spaţiul românesc...*, p. 39-40; Idem, *A Budán nyomtatott...*, p. 214-215; Idem, *Vienna, Buda, the Romanian Area...*, p. 81-83; Idem, *Din istoria şi arta cărţii...*, p. 241-242. Papp Júlia, op. cit., vol. I, p. 198, 200-201 also underlines Blaschke's influence on the engravers of the Romanian edition from 1819. All the engravings of Blaschke from *Neuer Plutarch*, Viena, 1806-1807, are reproduced in *Ibidem*, vol. II, p. 163-167, 178-182.

³⁷ Plate taken from *Ibidem*, vol. II, p. 164.

The Romanian Library, Buda, 1821

It was Zaharia Carcalechi who edited the first Romanian magazine in Transylvania and Hungary³⁸ which came out at Buda in 1821. “His wish was to offer all the Romanians, particularly to those from Wallachia and Moldavia, a cultural magazine which includes articles on national and universal history, on agriculture, political comments (the world’s situation), varieties and amusement, zoological and botanical information, stories and literature”³⁹. The first issue of the Romanian Library begins with an obeisance paid to the public, followed by a programme letter, written in an “enlightenment manner” which accounts for its publication. On the whole, the content of the volume is classical. Among other things they present fragments from Eutropius’ History, “which glorify the Romans, our ancestors”⁴⁰.

Not accidentally in the magazine there is an illustration entitled, **Romulus, the Romans’ Ancestor** (Fig. 7). The engraving shows, at the center, a brick pyramid on which there is an oval medallion, with a bust of Romulus enclosed in it. He is bearded, depicted in profile and wears armour. The helmet on his head seems to be provided with a crown – which hints at the fact that he was the first king of Rome – and it ends with a she-wolf, his adoptive mother, according to the legend. The medallion is framed by a crown of laurel, interrupted at the bottom by a ribbon on which there is an inscription with the hero’s name: **Romulus**. The laurel symbolizes immortality and it is the emblem of glory, of military or spiritual triumph⁴¹. At the top of the pyramid, there is an eagle disposed on a globe. The eagle with its wings wide open is holding a laurel crown in its beak and is stooping to Romulus. As the lion is the king of quadrupeds, the eagle is considered to be the king of the winged and a symbol of royal power⁴². At the bottom of the pyramid one can notice a niche where there is an urn with a flame burning bright. The urn with the flame symbolizes the revival and was often placed on European funerary monuments in the 18th century⁴³. The inscription on the socle of the pyramid reads: **The Romans’ ancestor**.

³⁸ I. Lupaş, *Cea mai veche revistă literară românească*, in *Anuarul Institutului de Istorie Națională din Cluj*, 1921, p. 124; Mircea Tomescu, *Calendarele...*, p. 71.

³⁹ Remus Zăstroiu, in *Dicționarul literaturii române de la origini până la 1900*, București, Editura Academiei Române, 1979, p. 103.

⁴⁰ Mircea Popa, Valentin Taşcu, *Istoria presei literare românești din Transilvania de la începuturi până la 1918*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1980, p. 36.

⁴¹ Ivan Evseev, *Dicționar de simboluri și arhetipuri culturale*, Timișoara, Editura Amarcord, 1994, p. 87.

⁴² *Ibidem*, 204.

⁴³ Rowena & Rupert Shepherd, *1000 de simboluri. Semnificația formelor în artă și mitologie*, Oradea, Editura Aquila, 2007, p. 312.

On each side of the pedestal, obliquely disposed, are weapons and military insignia: swords, spears, a shield, a club, a bow and arrows etc. In the background one can see a landscape with hills, palm trees, varied buildings (houses, towers, citadel walls) and a ship floating on the water. The sun emanates rays upon the monument. In this image “minutely and coldly treated” one can notice that the landscape in the background is taken over from the engraving entitled **The Coats of Arms of Wallachia and Moldavia** (Fig. 9), while the shape of the pyramid against which the medallion is placed, comes from the engraving **The Coats of Arms of Oltenia and Muntenia counties** (Fig. 10), both images existent in Dionisie Fotino’s History of Dacia printed in Greek, in three volumes, at Vienna, in 1818-1819⁴⁴. At the bottom of each of the two metal engravings of Vienna, there is a signature in Greek: **Echarachthe utto** (engraved by) **Karl Neuklis**.

It is obvious that Romulus’ figure in the medallion was inspired by the first plate (which includes the figure of the legendary founder of Rome) from New Plutarch, vol. I, Buda, 1819⁴⁵, which, in its turn, was based on the illustration, in Neuer Plutarch, vol. I, Vienna, 1806 (Fig. 8)⁴⁶.

The Romanian Calendar for the Year 1830

Ștefan P. Niagoe, called by Nicolae Albu “a satellite of the Transylvanian School”, is important for our study as he edited in Buda, between 1828 and 1832, a calendar for each year. The value of these calendars is conferred by the “rich and varied material” they comprise. These prints have remained until the present “an admirable accomplishment of the genre” representing a “synthesis of artistic and literary tastes”⁴⁷. In the Romanian Calendar for the Year 1830 we have found, among other illustrations, a metal engraving (signed: **scob. de** (carved by) **Lehnhardt in Pest**), representing the portrait of **John Hunyadi** (Ioan de Hunedoara)⁴⁸, a well-known personality also named Iancu of Hunedoara⁴⁹.

⁴⁴ Gh. Oprescu, op. cit., p. 244; Anca Elisabeta Tatay, *Din istoria și arta...*, p. 247.

⁴⁵ See the image in *Ibidem*, p. 293.

⁴⁶ Illustration taken from Papp Júlia, op. cit., vol. II, p. 163.

⁴⁷ Ștefan P. Niagoe was a teacher at the Romanian school from Pest between 1822 and perhaps 1836. See more details at Nicolae Albu, *Un satelit al Școlii Ardelene: Ștefan P. Niagoe*, în *Transilvania*, 1943/7-8, p. 596-616.

⁴⁸ During the next years they also printed the portraits of his sons: **Ladislau** (1831) and **Matia** (1832).

⁴⁹ Ioan de Hunedoara was the son of Voicu, Romanian prince in Țara Hațegului. In 1441 he was Voievode of Transylvania and later Governor of Hungary, winning several battles against the Turks, the most important being the one from Belgrad in 1456. So, pope Calist III called him “the the strongest athlete of Christ”. See for details Camil Mureșan, *Ioan de Hunedoara și vremea sa*, București, Editura Tineretului, 1957.

The portrait of **John Hunyadi**, depicted at the age of youth, is inscribed in an ellipse. He is pleasant looking, hawk-eyed, wearing a moustache, with a slightly wrinkled forehead and wavy hair, falling on his shoulders. He wears formal vestments: a buttoned furred cloak hanging over his right shoulder, a tall-collared coat (a dolman or a jacket) decorated with vegetal patterns, with several buttons and provided with a belt. The collar of a white shirt can be seen beneath.

At the bottom of the portrait there is a text which contains the hero's name written in capital letters: **Joan Corvinus of Huniad**; his position; **Governer of Hungary**; a quotation: **Vir fuit in quo magnam Corvorum virtutem, item magnanimitatem, sapientiam, fortitudinemque Romanam recognoscere licebat** (He was a man who embodied the Corvini's great virtues as well as generosity, wisdom and the Roman power), signed: **Bonfin. Dec. III.L.IV**. Actually it is a quotation from the work entitled *Rerum Hungaricarum Decades* which comprises several data about Romanians, written by Antonio Bonfini, historiographer of Matthew Corvinus, King of Hungary.

One of the models which might have inspired⁵⁰ Lehnhardt to do the portrait of **John Hunyadi** is the engraving signed by **Blaó Hofel**⁵¹ in the book of the well-known pre-romantic writer Kisfaludy Sándor, Hunyady Janos, *Históriai Dráma*, Buda, 1816⁵². Very much akin to Hofel's engraving are another two engravings (produced by authors who remained anonymous) published in Lányi Károly, *Magyar nemzet történetei képekkel, a népszámára*, Pozsony, 1846, respectively Bedeő Pál, *Geschichte Ungarns mit Abbildungen der Anführer und Könige*, Pest, 1848⁵³. The four engravings were inspired by the portrait (Fig. 12) depicted by Blaschke János and published in 1807 at Vienna in volume II of Joseph Hormair's book *Oesterreichischer Plutarch*⁵⁴. This writing was very popular in the Habsburg Empire, being an important source of inspiration for the historical portraits produced in the 19th century⁵⁵. Before Blaschke's illustration came out (which was taken over by other engravers, as well) there circulated another model of a portrait of **John**

⁵⁰ Anca Elisabeta Tatay, *Din istoria și arta...*, p. 268.

⁵¹ Certainly we refer to Blasius Höfel who also signed (under slightly different names) some other portraits in old Romanian books: **Scarlat Alexandru Calimah Voievodul**, signed: **a gravat Blasius Höfel**, in *Codicele civil al principatului Moldovei* (in Greek), Iași, 1816-1817; **Ioan Gheorghe Caragea, domnul Munteniei**, signed **Blaó Hefel la Viena**, in *Legiuirea lui Caragea* (in Greek), Viena, 1818. See the images in Ioan Bianu, Nerva Hodoș, Dan Simonescu, op. cit., p. 273; Gh. Oprescu, op. cit., p. 230-231.

⁵² See the image in István Käfer, op. cit., p. 129.

⁵³ See the images in Júlia Papp, vol. I, op. cit., p. 197.

⁵⁴ Illustration taken from *Ibidem*, vol. II, p. 188.

⁵⁵ *Ibidem*, vol. I, p. 196.

Hunyadi, the one which came from Nádasdy Ferenc's book *Mausoleum Potentissimorum ac Gloriosissimorum Regni Apostolici Regum et Primorum Militantis Ungarie Ducum*, Nuremberg, 1664⁵⁶.

The present study is meant to prove that the engravers Lehnhardt and others who remained anonymous, who illustrated the old Romanian Writings printed in Buda, used various sources of inspiration produced by skillful artists, most often trained in the capital of the empire, Vienna, among whom we mention Blaschke János, a prolific author, who approached extremely varied subjects⁵⁷. The examples we have offered demonstrate that he was well appreciated by both his contemporaries and by the generations to come.

Translated by: Ana Tatai



Май кѣне моартеѣ де кѣт пѣардерѣ
чинстеѣ.

Fig. 1. **Mai bine moartea decât pierderea cinstei**, *Genealogia împăraților și crailor din toată Europa*. Calendariu, Buda, 1817



Lieber den Tod, als Entehrung p.14.

Fig. 2. J. Blaschke, **Lieber den Tod, als Entehrung**, *Sammlung neuer kleiner Erzählungen, Geschichten und Märchen*, Viena, 1809

⁵⁶ Information orally obtained from Dr. Papp Julia.

⁵⁷ See *Ibidem*, vol. I-II.



ВѢДѢБА ДИИ ЦѢРА.

Fig. 3. **Văduva din Țera**, Genealogia împăraților și crailor din toată Europa. Calendariu, Buda, 1817



Fig. 4. J. Blaschke, **Die Witwe zu Zehra**, Sammlung neuer kleiner Erzählungen, Geschichten und Märchen, Viena, 1809



Fig. 5. **Cesar Augustus – Horaz; Ovid – Titus Livie; Marcu – Plutarh**, Pierre Blanchard, Plutarh nou, Tom. II, Buda, 1819



Fig. 6. [J. Blaschke], **August – Horaz; Cicero – Virgil; Ovid – Livius**, Pierre Blanchard, Neuer Plutarch, Tom. I, Viena, 1806



Fig. 7. **Romulus, strămoșu românilor**, *Biblioteca românească*, Buda, 1821



Fig. 8. [J. Blaschke], **Homer – Licurg; Romulus – Pythagoras; Pindar – Confucius**, Pierre Blanchard, Neuer Plutarch, Tom. I, Viena, 1806



Fig. 9. Echarachthe (gravat) utto (de) Karl Neuklis, **Stemele unite ale Moldovei și Munteniei**, Dionisie Fotino, *Istoria Daciei*, Vol. II, Viena, 1818

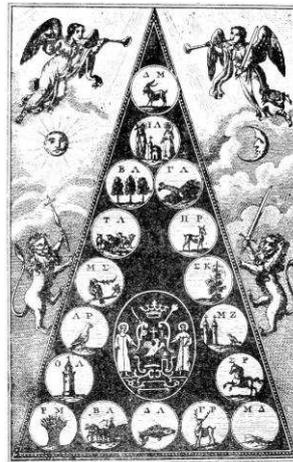


Fig. 10. Echarachthe (gravat) utto (de) Karl Neuklis, **Stemele județelor Olteniei și Munteniei**, Dionisie Fotino, *Istoria Daciei*, Vol. III, Viena, 1819



Fig. 11. Scob. de Lehnhardt in Pesta, **Ioan de Hunedoara**, *Calendarul românesc* pe anul 1830, Buda, 1830



Fig. 12. J. Blaschke, **Ioan de Hunedoara**, Joseph Hormayr, Oesterreichischer Plutarch, Viena, 1807

DER PRIESTER, DIE WUNDERHEILUNG UND DAS BUCH IN DER BÄUERLICHEN WELT SIEBENBÜRGENS IM 19. JH

Valer Simion Cosma
Das Seminar für historische Anthropologie
Babeş-Bolyai Universität,
Cluj-Napoca

Um die Mitte des 19. Jhs „las [...] „der Pope Zaharia „der rumänisch mit kyrillischen Buchstaben lesen konnte [...] den alten und kranken Christen das Bittgebet und andere Gebete aus dem Gebetbuch vor. Mehr noch, die Gesunden, vor allem die alten Weiber, führten ihn in ihre Häuser, um bei Gott für sie und ihre Männer zu beten, um sie vor Übel zu bewahren, wofür sie ihn mit Nüssen und Äpfeln beschenkten, manchmal mit einem oder zwei Kreuzern“.¹ Das von uns für die Einleitung dieser Studie gewählte Fragment beleuchtet in einer sehr ausdrucksvollen Weise die Art, in der sich die Hypostase des christlichen Priesters als Thaumaturg auf der Ebene der bäuerlichen Welt der Siebenbürger Rumänen im 19. Jh in der alltäglichen Praxis konkretisierte. Der Priester, als Vertreter des erlaubten Sakralen, eingeweiht und autorisiert, die heiligen Schriften und Bücher zu handhaben, hat das Wissen und die Macht, die Mitglieder seiner Gemeinde zu heilen und zu beschützen. Diese dem Priester zugeschriebene Macht ist eng mit der Art und Weise verbunden, wie Krankheit und Heilung in der traditionellen bäuerlichen Kultur verstanden und erklärt werden, sowie mit den Mitteln, durch die angenommen wird, daß das Heilige in der Welt handelt.

In der vorliegenden Arbeit nehmen wir uns vor, die Beziehung Buch-Wissen-Macht im Rahmen der Hypostase des rumänischen Priesters als Wunderheiler im Siebenbürgen des 19. Jhs zu analysieren und zu umschreiben. Der vorliegende Versuch beruht erstens auf der Untersuchung eines reichen folkloristischen Materials, das vornehmlich in der zweiten Hälfte des 19. Jhs gesammelt wurde, sowie auf liturgischen und kirchlichen Schriften, die ungefähr um die gleiche Zeit gedruckt wurden. Zu diesen gesellen sich einige edierte kirchliche Dokumente sowie eine Reihe literarischer Schriften aus dieser oder der nahestehenden Zeit.

¹ Din memoriele popii Zacharia, [Aus den Erinnerungen des Popen Zaharia] in „Cărți, manuscrise, biblioteci“ [Bücher, Handschriften, Bibliotheken] von Mircea Popa, Editura Eikon, Cluj-Napoca, 2010, S. 192-193.

Zwei grundlegenden Hypostasen liegen dieser Studie zugrunde:

1. In der Hypostase des rumänischen Priesters als Wunderheiler aus dem erwähnten Areal und der Periode konvergierten sowohl die christliche Tradition der wunderbaren Heilungen, die von den Nachfolgern Christi und der Apostel vollbracht wurden, als auch die Tradition der magischen Heilkunde, die den Zaubermännern aus den vorchristlichen Kulturen eigen war.

2. Das Verhältnis von Buch, Wissen und Macht ist grundlegend in der Konstruktion der Macht, die dem Priester als Mittler zwischen Mensch und Gott zugeschrieben wurde, wobei die Hypostase als Wunderheiler eine konkrete Äußerung der priesterlichen Macht auf der Ebene der täglichen Religiosität darstellt, sowie der Art, wie das Buch, das Wissen und die Macht in der bäuerlichen Welt verstanden und dargestellt werden.

Im ersten Teil dieser Studie werden wir uns auf die Darstellung der Krankheit und Heilung in der christlichen Tradition sowie in der traditionellen Bauernkultur konzentrieren, und danach die gottesdienstlichen Handlungen/Rituale analysieren, durch die die Priester die Wunderheilung vollbringen, wobei wir dabei versuchen, die Beziehung Buch-Wissen-Macht in diesem Kontext zu entziffern.

Über Krankheit und Heilung in der christlichen Tradition und der bäuerlichen Kultur

In der christlichen Tradition werden schon in den ersten Jahrhunderten des Christentums die Charismen der Heilung als Werk des Heiligen Geistes erwähnt, in dem es um die Fortsetzung der Heilungen und Wunder geht, die von Jesus Christus und seinen Aposteln vollbracht wurden². Die den ersten christlichen Missionaren zugeschriebene Kraft zu heilen wurde nachträglich auf die Bischöfe und Priester übertragen, wobei sie mit der Zeit von der Kirche in Sakramente wie die Letzte Ölung oder in verschiedene kirchliche Rituale oder Gebete verwandelt wurde. Diese sind in den liturgischen Büchern enthalten, wobei im rumänischen Raum das bekannteste der

² Howard Clark Kee, *Medicine, Miracle and Magic in New Testament Times*, Cambridge University Press, Cambridge, 1987, S. 1; Amanda Porterfield, *Healing in the History of Christianity*, Oxford University Press, 2005, S. 21-22; *Sfinți și mari duhovnici despre exorcizare și tămăduire*, antologie alcătuită de Ieromonah Benedict Stancu [Heilige und grosse Seelsorger über Exorzismus und Wunderheilung, von Ordenspriester Benedict Stancu zusammengestellte Anthologie], Editura Sophia, București, 2012, S. 65; Andrew Dauntou-Fear, *Healing in the Early Church. The Church's Ministry of Healing and Exorcism from the First to the Fifth Century*, Paternoster, Milton Keynes - Colorado Spring - Hyderabad, 2009, S. 15; *The Anchor Bible Dictionary volume 2 D-G*, edited by David Noel Freedman, Doubleday, New York, 1992, S. 141.

Molittelnic [Gebetbuch] ist. Laut der christlichen Theologie gibt es eine enge Verbindung zwischen Krankheit und Sünde, so dass es zu einer radikalen Form, der dämonischen Besessenheit, kommen kann.³ Der Körper wird von der Krankheit in Besitz genommen, wobei die dämonische Besessenheit das Paradigma für alle Leiden und Krankheiten ist. Der Schmerz, der diese Aggression begleitet, wird in all seinen Nuancen und Äusserungen als autonom gegenüber der Krankheit beschrieben. Die Krankheit wird personifiziert, sie ist wie ein Henker, der den Körper foltert.⁴

Das Christentum sieht die Sünde als Wurzel der Krankheiten und alles Unglücks, das sich über die Menschen ergossen hat. Somit haben die Krankheiten und Behinderungen entweder eine geistige Ursache oder sie sind göttliche Strafen oder Äusserungen böswilliger geistiger Mächte.⁵ Aus christlicher Sicht setzt die Heilung Reue und Vergebung der Sünden voraus; die Verbindung von Heilung und Reue stammt aus den Geschichten des Alten Testaments über Segnungen, Fruchtbarkeit und Wohlstand, die die göttliche Vergebung begleiteten, die sich über das Volk Israel nach dessen geleisteter Reue ergoss. Gott hat die Israeliten für ihre Sünden bestraft und sie durch Krankheiten, Epidemien, Elend und Leid zur Reue geführt,⁶ so wie das in 3. Mose 26:14-16; 5. Mose 28:15, 21-22, 27-28 und 4. Mose 25:1-9 steht.⁷ Vom Christentum übernommen führte die Verbindung von Sünde und Leid/Krankheit oft zum Tadel der Kranken, wie im Falle der Leprakranken im Mittelalter, deren Krankheit als Zeichen sexueller Unreinheit betrachtet wurde.⁸ Aus der Sicht der orthodoxen Kirche, laut dem Abt Ambrosius von Optina „wenn der Christ gesündigt hat, muss er, um der ewigen Strafe zu entgehen, eine vergängliche Strafe erleiden, nach Gottes rechtem Urteil; aber sie wird leicht sein, im Vergleich zu seinen Sünden, sei es eine Krankheit, ein Unglück oder irgendeine Demütigung. Der Rest steht in Gottes Gnade um ihm zu helfen.“⁹

³ Amanda Porterfield, a.a.O., S. 21-22; Eric Sorensen, *Possession and Exorcism in the New Testament and Early Christianity*, Mohr Siebeck, Tübingen, 2002, S. 127-128; *Sfinți și mari duhovnici despre exorcizare și tămăduire*, S. 65; Andrew Daunton-Fear, a.a.O., S. 15, S. 151, S. 67; *The Anchor Bible Dictionary* volume 2 D-G, S. 141.

⁴ Jean-Claude Schmitt, *Le corps, les rites, les rêves, le temps. Essais d'anthropologie médiévale*, Edition Gallimard, 2001, S. 324; Artur Gorovei, *Folclor și folcloristică*, [Folklore und Folkloristik], Editura Hyperion, Chișinău, 1990, S. 148, S. 155.

⁵ Amanda Porterfield, a.a.O., S. 22.

⁶ Ebenda, S. 5; *Dictionnaire des faits religieux*, sous la direction de Régine Azria et Danièle Hervieu-Léger, Presses Universitaires de France, Paris, 2010, S. 448-449; Howard Clark Kee, a.a.O., S. 9.

⁷ Andrew Daunton-Fear, a.a.O., S. 14.

⁸ Amanda Porterfield, a.a.O., S. 5.

⁹ *Sfinți și mari duhovnici despre exorcizare și tămăduire*, S. 9.

Die „christliche“ Heilung unterscheidet sich von anderen religiösen Heilungsformen durch die Anrufung Christi als transzendente Quelle des Heils. Als religiöse Praxis beinhaltet die „christliche“ Heilung verschiedene Handlungen, wie Gebete, Wallfahrten, Busse, Teilnahme an den Sakramenten und Verehrung der Heiligen, Reliquien und Heiligenbilder,¹⁰ wobei die Grundvoraussetzung die Notwendigkeit der Reinigung von Sünden ist, um die Krankheit zu vertreiben. Die Vertreibung der Krankheit oder in extremen Fällen der Dämonen, bedeutet eine Konfrontation des Priesters mit diesen. Damit nähern wir uns der Ebene der bäuerlichen Kultur, in der die Krankheit ebenfalls erschreckt oder überzeugt werden musste, um sie zu vertreiben, wobei verschiedene Zauberformeln und eine Reihe von Handlungen und Gesten durchgeführt wurden.¹¹ Über das neuzeitliche Russland schreibt André Siniavski, dass das Volk die grossen Epidemien – Pest, Cholera, Typhus – als göttliche Strafen sah, die von Gott gesendet wurden, um sie auf den rechten Weg zu führen und sie so zu bessern. Die individuellen Krankheiten werden jedoch von Magiern und Hexen mit Hilfe der Dämonen heraufbeschworen. Über Geisteskrankheiten glaubte man, sie würden vom Teufel verursacht. Dieser lässt sich in dem Menschen nieder und nimmt ihn in seine Gewalt.¹² Diese Art, Krankheiten und Epidemien zu verstehen, war in den traditionellen Gesellschaften Europas weit verbreitet und ist auch für die einheimische Welt der Bauern spezifisch, wie das zahlreiche folkloristische Materialien belegen.¹³

In der bäuerlichen Welt des 19. Jhs wurden verschiedene Gebrechen und Krankheiten in der ersten Phase von den Angehörigen behandelt, die die Zaubersprüche und „Altweibermittel“ kannten, danach aber, wie es der Erzpriester-Chronist Nicolae Stoica de Hațeg aufzeichnet, „bei den Krankheiten der Rumänen versucht man zuerst mit Zauberformeln, *făcutu apelor, fal de faluri*“¹⁴, bis es ihnen schlecht wird“¹⁵. Dieses geschieht auch,

¹⁰ Amanda Porterfield, a.a.O., S. 9.

¹¹ Artur Gorovei, *Folclor și folcloristică*, pp. 166-180; André Siniavski, Ivan le Simple. Paganisme, magie et religion du peuple russe, traduit du russe par Antonina Roubichou-Stretz, Editions Albin Michel, Paris, 1990, S. 195.

¹² Ebenda, S. 54

¹³ Artur Gorovei, *Folclor și folcloristică*, p. 78, p. 155; Tudor Pamfile, *Mitologie românească I. Dușmani și prieteni ai omului*, [Rumänische Mythologie I. Feinde und Freunde des Menschen], București, 1916, S. 317-332.

¹⁴ Anm. der Übersetzerin: die Ausdrücke können weder wörtlich noch sinngemäss ins Deutsche übersetzt werden. Es geht um magische Riten, die das Wasser (Weihwasser oder „unbegonnenes“, d.h. früh morgens aus dem fliessenden Gewässer geholt Wasser) im Mittelpunkt haben.

¹⁵ Nicolae Stoica de Hațeg, *Scrieri. Cronica Mehadiiei și a Băilor Herculanee. Povești moșăști*. Varia, [Schriften. Die Chronik von Mehadia und Herkulesbad. Geschichten von den Altvorderen. Varia], Editura Facla, Timișoara, 1984, S. 160.

damit „bei einigen Leiden der Kranke selbst die Zauberformel aufsagt. So zum Beispiel, der der einen Kropf hat, nimmt, wenn am Samstagabend der Pope das Klopfbrett für die Vesper schlägt, eine Nadel und sticht sich leicht in den Kropf oder schlägt sich über den Mund mit einer Haselrute und sagt: „Der Pope schlägt das Klopfbrett, der Kropf trocknet ein“¹⁶ Gewisse magische Gesten und Glauben begleiten das Leben der dörflichen Bevölkerung sowohl in den Momenten mit gehobener Bedeutung (Übergangsriten, kirchliche Feste, Agrarzeremonien usw.) als auch in kritischen Situationen, so dass wir behaupten können, dass die Magie utilitaristisch und eng mit dem Alltagsleben und den praktischen Bedürfnissen der Menschen verbunden ist. Indem sie auf die übernatürlichen Kräfte wie auch auf die übernatürlichen Eigenschaften der Dinge einwirkt, nimmt die Magie täglich an dem Verlauf verschiedener Tätigkeiten teil. Deshalb ist sie so tief im Bewusstsein des Volkes verankert.¹⁷ Wie auch im alten Russland oder in anderen Teilen Europas griff die Welt der siebenbürgischen Bauern auf die Magie in ihrer vereinfachten Form zurück. Indem sie verschiedene magische Gesten vollführten, Zauberformeln sprachen, waren die Bauern der Meinung, dass sie nichts Magisches, Übernatürliches taten. Es ist schlicht und einfach eine Notwendigkeit des Alltagslebens, eine elementare Gegebenheit der Wirklichkeit.¹⁸ Die Kräfte, die das Ritual heraufbeschwört, scheinen ihnen ganz natürlich zu sein.¹⁹ Die magische Technik ist in jeder menschlichen Tätigkeit notwendig (Landwirtschaft, Jagd usw.),²⁰ in einer bäuerlichen Welt, in der trotz gewisser Änderungen, die der langsame Lauf der Modernisierung mit sich brachte, die magische-religiöse Vorstellung extrem lebensfähig und gut verankert geblieben ist.

Zu der Behandlung verschiedener Krankheiten und Seuchen zurückkehrend, war der Priester auch indirekt in den magischen Handlungen der Heilung gegenwärtig, die von anderen Akteuren durchgeführt wurden, u.zw. durch seine Macht, das Wasser zu weihen, den Weihrauch, das eucharistische Brot oder andere Gegenstände und Elemente, die konstant in der „bäuerlichen Medizin“ und in verschiedenen magischen Praktiken verwendet wurden.²¹ Wir haben es mit Elementen zu tun, mit geweihten

¹⁶ Antoaneta Olteanu, a.a.O., S. 62.

¹⁷ André Siniavski, a.a.O., S. 171; Gheorghe Pavelescu, *Magia la români*, S. 37.

¹⁸ André Siniavski, a.a.O., S. 182-183.

¹⁹ Marc Augé, *Religie și antropologie*, traducere de Ioan Pânzaru, Editura Jurnalul Literar, 1995, S. 28.

²⁰ Bronislaw Malinowski, *Magie, Știință și Religie*, [Magie, Wissenschaft und Religion], übersetzt von Nora Vasilescu, Editura Moldova, Iași, 1993, S. 30.

²¹ Simion Florea Marian, *Sărbătorile la români. I. Cărnilegile*, [Die Feste der Rumänen. I. Die Faschingszeit] Editura Saeculum I.O., București, 2011, S. 225-226; Elena Niculiță-Voronca, *Datinele și credințele poporului român. Adunate și așezate în ordine mitologică*, vol. II [Die

Gegenständen, die während der wöchentlichen Messe, der Hochfeste oder Kirchweihfeste geweiht wurden und die Gemeindeglieder von der Kirche nach Hause tragen, um sie aufzubewahren und bei verschiedenen Beschwerden verwendet.²² Das Besprengen des Kranken, des Viehs oder des Hauses mit Weihwasser begleitet oft das Aufsagen der Zauberformeln.²³ Über die vom Priester nach dem Tag des Heiligen Kreuzes geweihten Früchten glaubt man, dass „sie gut für die Heilung der Schmerzen des Kopfes, der Zähne und Mandelentzündung sind“.²⁴ Die in dem vorliegenden Aufsatz erwähnten Folkloresammlungen stellen ein sehr reiches Material bezüglich der Verwendung des Weihwassers oder anderer geweihten Elementen und Gegenständen in verschiedenen Schutz-oder Heilungsritualen dar, so dass wir es nicht mehr für nötig erachten, die Beispiele zu multiplizieren.

Die nächste Etappe setzt in der Regel das Herbeirufen eines „weisen Altweiber“ voraus, wie sie von Simion Florea Marian genannt wurden, die die Zauberformeln aufsagen und versuchen, das Leid zu lösen. Die Prozedur setzt eine Analyse des „Falles“ voraus. „Da die Krankheit, die die Folge einer „Hexerei“ ist, ist es notwendig, genau zu erfahren, was dem Kranken angetan wurde, d.h. worin die Zauberei besteht. Denn je nach dem Inhalt der Hexerei hat die Krankheit verschiedenartige Symptome, die jener, die sie „ent-bindet“, kennen muss.“²⁵ Wir haben es also mit einer wahrhaftigen Symptomatologie und einer Diagnose zu tun, allerdings in einem völlig anderen Sinn als der medizinische, weil die Symptome nicht deshalb festgestellt werden, damit die Krankheit diagnostiziert wird, sondern, damit die Hexerei, die die Krankheit verursacht hat, zu „ent-binden“, d.h. durch Handlungen und Worte als Gegenmittel bekämpft zu werden.²⁶ Ich habe auf diesen Klärungen von Henri H. Stahl bestanden, weil die Prozedur eine ähnliche im Falle der priesterlichen

Bräuche und Glauben des rumänischen Volkes. Gesammelt und in mythologische Reihenfolge gebracht. Bd. II] , Editura Saeculum Vizual, București, 2008, S. 266-267; David Gentilcore, *From bishop to witch. The system of the sacred in early modern Terra d'Otranto*, Manchester University Press, Manchester and New York, 1992, S. 100-101; R.W. Scribner, *Popular Culture and popular movements in Reformation Germany*, The Hambledon Press, London and Ronceverte, 1987, S. 32-34 ; Pierre Pierrard, *La vie quotidienne du prêtre français au XIXe siècle 1801-1905*, Hachette, 1986, S. 335-336.

²² Ovidiu Ghitta, „Pânea pruncilor“ – context istoric, discurs și mize, [„Das Brot des Kleinkindes“ – historischer Kontext, Diskurs und Zielsetzung] in „Pânea pruncilor sau Învățătură a credinții creștinești. Strînsă în mică șumă“ [Das Brot des Kleinkindes oder die Lehre des christlichen Glaubens. In einer kleinen Summe gesammelt], Edition von Florina Iliș betreibt, Editura Argonaut, Cluj-Napoca, 2008, S. LXXIII-LXXIV; R.W.Scribner, a.a.O., S. 7.

²³ Gheorghe Pavelescu, *Valea Sebeșului. Folclor*, vol. II [Das Mühlbacher Tal. Folklore, Bd. II], Editura Astra Museum, Sibiu, 2004, S. 69.

²⁴ Tudor Pamfile, *Sărbătorile la români*, S. 175.

²⁵ Henri H. Stahl, a.a.O., S. 207.

²⁶ Ebenda, S. 207-208.

Ritualen ist und die Art hervorhebt, in der die Idee von Wissen in der bäuerlichen Kultur verstanden wird.

Wie heilt der Priester?

Was wir in der Hypostase des rumänischen Priesters aus Siebenbürgen in der erwähnten Periode als Wunderheiler geäußert sehen, geht viel über die vorgeschriebene Religion und die christliche Tradition des Heilens hinaus und fügt sich in das ein, was die Sozial- und Geisteswissenschaften Volksreligion, volkstümliches Christentum nennen. Der christlichen Tradition der Verbindung von Dämon-Sünde-Krankheit²⁷ gesellt sich die archaische Perzeption der Krankheit als Zauberei/Hexerei zu, die von jemand (Feind, Rivale) durch verschiedene Zaubertechniken gesandt wurde²⁸, und das wegen des Kontakts mit mythologischen Wesen, die Krankheiten verursachen, wie die Iele (Elfen)²⁹; das Treten in eine „böse Spur“³⁰ oder in einen „bösen Ort“³¹, hervorgerufen durch die Aggression eines Teufels oder eines unreinen Geistes, Samca oder *Avestița*,³² Folge einer Verwünschung³³ oder der

²⁷ Amanda Porterfield, a.a.O., S. 22.

²⁸ Jean-Claude Schmitt, *Le corps, les rites, les rêves, le temps*, S. 326; Henri H. Stahl, *Eseuri critice despre cultura populară românească*, [Kritische Essays über die rumänische Volkskultur] Editura Minerva, București, 1983, S. 207; Pócs Éva, *Curse, maleficium, divination: witchcraft on the borderline of religion and magic*, S. 175; Mozes Gaster, *Studii de folclor comparat*, [Vergleichende Folklorestudien] Editura Saeculum I. O., București, 2003, S. 335; Antoaneta Olteanu, *Ipostaze ale maleficului în medicina magică*, [Hypostasen des Bösen in der magischen Medizin], Editura Paideia, București, 1997, S. 6; George Coșbuc, *Superstițiunile păgubitoare ale poporului nostru. Descântecul și leacurile băbești, duhurile necurate, vrăji și farmece, sărbători fără de rost*, [Die schädlichen Aberglauben unseres Volkes. Zauberformeln und Kräuterfrauen, unreine Geister, Hexereien und Zaubereien, sinnlose Feste], București, 1909, S. 12.

²⁹ Lazăr Șăineanu, *Ielele sau Zânele rele. Studii folclorice*, [Die Iele oder die bösen Feen. Folklorestudien] Editura Saeculum I.O., București, 2012, S. 68-70; Artur Gorovei, *Credințe și superstiții ale poporului român*, 1915, Sp. 149; ders., *Folclor și folcloristică*, S. 156; Tudor Pamfile, a.a.O., S. 260-263.

³⁰ Simion Florea Marian, *Înmormântarea la români. Studiu etnografic*, [Das Begräbnis bei den Rumänen. Ethnographische Studie], Editura Saeculum I.O., București, 2008., S. 15.

³¹ Irina Nemeti, *Regimul spațial al ierburilor magice în credințele populare românești*, [Raumordnung der magischen Kräuter in dem rumänischen Volksglauben] in "Revista Bistriței", XIV, 2000, Editura Accent, Cluj-Napoca, S. 198.

³² Artur Gorovei, *Folclor și folcloristică*, S. 146; Tudor Pamfile, a.a.O., S. 237; Simion Florea Marian, *Nașcerea la români. Studiu etnografic*, [Die Geburt bei den Rumänen. Ethnographische Studie], București, 1892, S. 26-27.

³³ Artur Gorovei, *Folclor și folcloristică*, S. 153; Simion Florea Marian, *Nunta la români*, *Studiu istorico-comparativ etnografic*, [Die Hochzeit bei den Rumänen. Vergleichende historisch-ethnographische Studie, Bd.1]. 1, Editura Saeculum I. O., București, 2008, S. 63; Claude Lévi-Strauss, *Antropologia structurală*, [Strukturanthropologie], Übersetzung von J. Pecher, Editura Politică, București, 1978, S. 197.

Übertretung einer rituellen Vorschrift³⁴, eines Verbotes/Tabus,³⁵ was sie mit dem Priester-Heiler in Verbindung bringt, wo neben der christlichen Tradition der Charismen und der Werke des Heiligen Geistes, jene der vorchristlichen Tradition des Medizimannes, des Schamanen weiterlebt.

Zum Priester gelangte man gewöhnlicherweise wegen schwerwiegender Angelegenheiten, und zu den Priestern, die berühmt wurden, weil sie unheilbare Krankheiten heilten, liefen die Leute aus ganz Siebenbürgen, wie das der Fall des Priesters von Lunca, aus dem Westgebirge belegt³⁶, der von Gheorghe Pavelescu in seiner Arbeit über die Magie bei den Rumänen dargestellt wurde. Gleich der Kräuterfrau unternahm der Priester zuerst eine Analyse des „Falles“ mittels des Sakraments der Beichte, die in der Kirchenordnung als notwendige Etappe in den Heilungsritualen vorgeschrieben wird³⁷, oder durch die „Öffnung der Pravila“³⁸, eine von den kirchlichen Ordnungen zwar verbotene aber von der Kirchenhierarchie meist geduldete divinitorische Praxis. So erfuhr man die Ursache, ob es sich um eine Zauberei, eine Verhexung oder um eine „Bindung“ handelte, die von jemand vollzogen wurde. Es könnte aber auch eine göttliche Strafe wegen der Übertretung irgendeiner kirchlicher Vorschrift, einer schweren Sünde oder der Ansammlung einer grossen Zahl von Sünden oder die Folge einer Verwünschung sein. Ausgehend von der Schlussfolgerung, zu der er gelangt, „liest“ der Priester die im Molitfelnic (Gebetbuch) für die verschiedenen Gebrechen vorgeschriebenen Gebete und führt die nötigen Rituale durch.

Von den kirchlich vorgeschriebenen gottesdienstlichen Handlungen und Gebeten für die verschiedenen leiblichen Bedürfnisse ist das Sakrament

³⁴ Antoaneta Olteanu, a.a.O., S. 7.

³⁵ V.I. Propp, *Rădăcinile istorice ale basmului fantastic*, [Die historischen Wurzeln des phantastischen Märchens], Übersetzung von Radu Nicolau, Editura Univers, București, 1973, S. 39.

³⁶ Gheorghe Pavelescu, *Magia la români*, S. 49.

³⁷ Efhologhion sau Molitfelnic, [Efhologion oder Gebetbuch], 2. Ausgabe, București, Tipografia „Cărilor Bisericesci”, 1896, S. 77; Badea Cireșeanu, *Tezaurul liturgic al Sfintei Biserici creștine ortodoxe a răsăritului*, [Der liturgische Schatz der heiligen christlich-orthodoxen Kirche des Ostens], III, Tipografia „Gutenberg”, Joseph Göbl, București, 1912, S. 331.

³⁸ Die „Öffnung der Pravila“ oder „pascălitul“ ist eine Praxis, die von Petru Maior in seiner 1810-1811 in Ofen veröffentlichten Predigtsammlung belegt wird; hier wird gesagt, dass „die Christen zu den „pascălari“, laufen, um in der „pascălie“, zu suchen, und laufen zu den Kräuterfrauen“ in Petru Maior, *Prediche sau învățături la toate duminicile și sărbătorile anului*, [Predigten oder Lehren für die Sonntage und Feste des Jahres], Bd. II, Buda, 1811, S. 28, apud. Gheorghe Brătescu, *Grija pentru sănătate*, [Die Sorge für die Gesundheit], Editura Medicală, București, 1988, S. 309; an einer anderen Stelle, „bist du zu den *descântători*, *vrajitori* und den *pascălari* [Anm. Der Übersetzerin: Kategorien von Wunderheilern, die mit Zauberformeln, magischen Ritualen und Bibliomantie arbeiteten] gelaufen, als du oder dein Kind oder dein Vieh krank waren, oder als du einen Schaden hattest?“ Ebenda, Bd. I, Buda, 1810, S. 75, apud. Gheorghe Brătescu, a.a.O., S. 399

der heiligen Letzten Ölung das kräftigste. Über dieses schreibt Dumitru Stăniloia dass, „durch die Gnade dieses Sakraments der Letzten Ölung wird hauptsächlich die Heilung des Leibes gegeben. Nur wenn es vollzogen wird, damit der Kranke stirbt, wird diese Hauptwirkung nicht erzeugt (Heilung des Leibes), sondern nur die anderen – die Heilung der Seele und die Vergebung der Sünden, die im Sakrament der Busse gebeichtet werden“.³⁹ Eine eingehende Beschreibung des Ritus der Letzten Ölung finden wir in einer liturgischen Studie, die zu Beginn des 19. Jhs veröffentlicht wurde:

Die Geistlichen versammeln sich in der Kirche oder im Haus, der *(rang)höchste spricht den Segen. Dann werden die Psalmen 142, 50 und der Kanon des grossen Arsenie, eines Eremiten aus dem 9. Jh, aufgesagt. Dann sagt jeder der Priester mit lauter Stimme „das Gebet des Öls“, um es zu weihen und für die Heilung jener, die sich mit ihm salben werden: „Herr, der du mit deiner Gnade und Barmherzigkeit die Zerknirschung der Seelen heilst“ usw. Jetzt kommen 7 Perikopen aus dem Apostelbuch und 7 Perikopen aus dem Evangelium an die Reihe; zwischen der ersten und der zweiten Perikope wird das bedeutende Gebet „Heiliger Vater, Arzt unserer Seelen und Leiber“ usw. gebetet. Die Evangelien werden vom Kranken und jenen, an denen die Ölung vollzogen wird, knieend und mit grosser Frömmigkeit gehört; zwischen den Perikopen werden Gebete gesprochen, Gesänge aus dem Troparion gesungen und der Kranke sieben mal siebenmal mit Öl gesalbt, wie oben ausgeführt wurde. Jeder Priester spricht das Gebet „Heiliger Vater“, während er den Kranken salbt. Danach wird das Evangelium geöffnet, mit der Schrift auf den Kopf des knieenden Kranken gelegt, und während es von allen Geistlichen gehalten wird, spricht der ranghöchste unter ihnen das Gebet: „Heiliger Herrscher“; nachdem das Evangelium gehoben wird, wird es dem Kranken und den Angehörigen zum Kuss gereicht. Schliesslich wird der Apolis vollzogen. [Mit dem von den Priestern während der Lesung der Salbung geweihten Öl] wird der Kranke von den Priestern in Form des Kreuzes gesalbt, sieben mal siebenmal: auf der Stirn, die Nasenlöcher, die Kiefer, Mund, Brust, rechte Hand und linke Hand. Das Öl muss rein sein und unvermischt; der Kranke muss vor dem Seelsorger gebeichtet haben“.*⁴⁰

Die Wunderheilung bezieht sowohl physiologische als auch spirituelle Mittel und Techniken mit ein, die zu einem komplexen Ritual amalgamiert werden und zu einem wahren Spektakel heranwächst, in dem die kollektive Anstrengung der Geistlichen und der Zuhörer darauf ausgerichtet ist, die göttliche Gnade auf den Leidenden heranzuziehen. Der rituelle Eingriff des Priesters führt zu Wirkungen auf mehreren Ebenen, weil es innerhalb eines Rituals drei grundlegende Rollenkategorien gibt:

³⁹ *Sfinți și mari duhovnici despre exorcizare și tămăduire*, S. 8.

⁴⁰ Bădea Cireșeanu, *Tezaurul liturgic*, III, S. 330-331.

1. der Fachmann – im vorliegenden Fall, der Priester – dessen Gegenwart für die Performierung des Rituals notwendig ist.

2. die Person, deren Lage das Ritual/die Notwendigkeit des Rituals generiert hat. Jener, für den das Ritual performiert wurde.

3. jener/jene, in deren Gegenwart das Ritual performiert wurde.⁴¹

Das Lesen der evangelischen Perikopen durch den Priester, ein grundlegender Teil des Rituals, wird mit einer magischen Wirksamkeit investiert, ähnlich den Zauberformeln, die von anderen Spezialisten des Heiligen gesprochen werden, denn das „Wort“ des Priesters ist Macht und nicht Wissen.⁴² Das Auflegen des heiligen Buches auf den Kopf des Kranken und dessen Küssen sind zwei Gesten, die ebenfalls mit einer sofortigen physiologischen Wirksamkeit investiert wurden, denn das Buch wird als Träger des heiligen Wissens/der heiligen Lehre sowie von extrem kräftigen Inkantationsformeln betrachtet.⁴³ Die Geste des Küssens wird aus theologischer Sicht als ein Symbol der Kommunion mit der Gottheit gedeutet, wobei eine Reihe anderer Gegenstände in Betracht gezogen werden: das Kreuz, die Ikonen, die Heiligenreliquien, die priesterlichen Gewänder usw. In der bäuerlichen Mentalität ist dieser Frömmigkeitsakt manchmal als Transferform von Werten, wohlgesinnten Kräften von dem heiligen Gegenstand zu dem, der die Geste ausführt.⁴⁴

Die griechisch-katholische Lehre über die Letzte Ölung, so wie wir sie in einer Arbeit über die Handhabung der Sakramente aus der ersten Hälfte des 19. Jhs antreffen, besagt, dass sie ein Sakrament sei, „in welchem dem schwerkranken Gläubigen durch die Salbung mit von den Priestern gesegnetem Öl sowie durch Gebet das heiligende Geschenk dazugegeben, die Reste seiner Sünden weggewischt werden, die leibliche Gesundung siegt, wenn sie zum Heil der Seele führt.“⁴⁵ Die Hauptwirkung dieses Sakraments auf den Kranken ist „die Vermehrung der heiligenden Gnade, durch die der Mensch sowohl seelisch als auch leiblich gestärkt wird.“ Es folgen die sekundären Wirkungen, wie „*die Vergebung der Todsünden*, die der schwerkranke Pönitent ohne seine Schuld bei der Beichte versäumt hätte [...] , *das Wegwischen der Reste der schon bekannten und vergebenen Sünden* [...] *körperliche Gesundung, aber nur dann, wenn sie den Kranken zum Seelenheil*

⁴¹ Frank H. Gorman, Jr., The Ideology of Ritual. Space, Time and Status in the Priestly Theology, Journal for the Study of the Old Testament Supplement Series 91, Sheffield Academic Press, 1990, S. 34-35.

⁴² Jeanne Favret-Saada, Les mots, la mort, les sorts, Éditions Gallimard, Paris, 1977, S. 26.

⁴³ Alexandru Ofrim, a.a.O., S. 204-205.

⁴⁴ Ebenda, S. 238.

⁴⁵ Dr. Nicolae Flueraș, Tratat Moral-Pastoral despre Uzul sacramentelor, [Moral-pastorales Traktat über den Gebrauch der Sakramente] Chiriașii Tipografiei Românești, Oradea, 1932, S. 395.

*führt.*⁴⁶ Der Reinigungsprozess des Glaubenden von seinen Sünden durch das Sakrament der Beichte, das vor der Spendung des Heilmittels, dargestellt durch die Ölung, vorgesehen wird, ist in fast physiologischen Begriffen beschrieben, wobei eine der Wirkungen der Ölung die Ergänzung, Vollendung dieses in dem in der Heilungsökonomie so wichtigen Reinigungsprozesses ist, wenn wir es mit einer religiösen Ordnung zu tun haben, in der die Verbindung von Sünde und Krankheit grundlegend ist.

Die Beschreibung der Art und Weise der richtigen Handhabung dieses Sakraments zeigt, dass es für die Gültigkeit des Rituals wesentlich war, dass der Priester, während er den Kranken mit geweihtem Öl salbt, die folgenden Worte aus dem Ölungsgebet spricht: „Heiliger Vater, Arzt der Seelen und der Leiber,... heile mit der Gnade deines Christus auch deinen Knecht/deine Magd .. und lass ihn leben...“⁴⁷. Die Ölung kann nur Kranken gespendet werden, sonst verliert sie ihre Gültigkeit, im Unterschied zu den Orthodoxen, wo die „Letzte Ölung nicht nur den Kranken, sondern auch den Gesunden gespendet wird“⁴⁸, so dass sie auch als Schutzmittel gegen verschiedene teuflische Leiden, Verhexungen und Angriffe gesehen werden kann.

Wenn die Liturgien, das Weihwasser, die Teufelaustreibungen und gewisse, vom Priester gesprochenen/gelesenen Gebete in der bäuerlichen Welt als nützlich für die Gesundung der Kranken betrachtet wurden, kann über die Ölung und das Sakrament der Eucharistie (eingeleitet von der Beichte) nicht das Gleiche gesagt werden. Ein Provinzkonzil, das 1872 von der griechisch-katholischen Kirche einberufen wurde, beschloss bezüglich des Sakraments der Letzten Ölung, dass „die Synode die Gemeindepfarrer verpflichtet, die Gemeindeglieder zu unterrichten, das Vorurteil abzulegen, als ob nach dem Empfang dieses h. Sakramentes unbedingt der Tod folgen müsse. Im Gegenteil, eine der Wirkungen dieses h. Sakraments ist gerade die leibliche Gesundung. Wenn es Gott gefällt, dann sollen die Gläubigen den Empfang dieses Sakraments nicht bis ans Ende hinausschieben.“⁴⁹ Der von Szmigelski verfasste Artikel über diesen Synodalartikel versucht das falsche Verständnis dieser Sakramente wie auch die Ängste zu erklären, die die Anwesenheit des Priesters am Krankenbett hervorrief, da dieses als Zeichen des bevorstehenden Todes wahrgenommen wurde. Dieses Problem zeigt einige wesentliche Aspekte der gelebten Religion wie auch der Vermittlerfunktion des Priesters auf. In erster Linie erscheinen bei den

⁴⁶ Ebenda, S. 396.

⁴⁷ Ebenda, S. 398.

⁴⁸ Badea Cireșeanu, Tezaurul liturgic, III, S. 330.

⁴⁹ Dr. Victoru Szmigelski, Despre prevederea morbosiloru cu ss. Sacraminte, [Über die Versorgung der Kranken mit den hl. Sakramenten] in „Foi'a besericésca si scolastica. Organu alu provinciei metropolitane greco-catolice de Alb'a-Julia si Fagarasiu“, Jg. I, Nr. 2, Blaj, Oktober 1887, S. 19.

Menschen Beichte und Kommunion mit der Ordnung eines „guten Todes“ verbunden⁵⁰ und nicht mit dem geistigen Leben, was der Autor beklagt. Sie werden nicht als Möglichkeiten gesehen, durch die der Kranke, von Sünden befreit, Heilung erlangen kann. Die Anwesenheit des Priesters im Haus des Kranken wird als Grund zur Panik beschrieben, da sie als Zeichen der Beschleunigung des Todes wahrgenommen wird.⁵¹ Diese Wahrnehmung kann im Bezug auf die gewöhnliche Ordnung im Falle jener erklärt werden, die „nicht sterben konnten“, so dass der Priester gerufen wurde, damit er im Voraus die *Săulen* (stâlpii) oder das Totenamt liest, weil beide als ein Mittel angesehen wurden, den Übergang zu erleichtern.⁵²

Neben dem Sakrament der Letzten Ölung finden wir im Molitfelnic auch die „Arzneien der Heilung“ sowie eine Reihe von spezifischen Gebeten, von denen beim bösen Blick oder Zahnschmerzen, „Unruhen und Ärgernissen“ von unreinen Geistern hervorgerufen, bis hin zu den furchterregenden Verwünschungen des Heiligen Basilus, die für die Exorzismus-Rituale empfohlen wurden. Diese Gebete und Ordnungen berufen sich ausdrücklich auf die Heilskraft, die der Kirche innewohnt, durch die gottesdienstlichen Handlungen, die von ihren Dienern durchgeführt werden. *Die Ordnung der Gebete für die* die von unreinen Geistern beunruhigt und *geärgert werden*, z.B., ruft Gott als „Arzt unserer Seelen und Leiber“ an, und Jesus Christus, als jenen, der in die Welt gesandt wurde, „um alle Krankheit zu heilen und vom Tod freizukaufen.“⁵³ Während dieses Gebet gesprochen wird, „nimmt der Priester Öl aus der Ampel und salbt den Kranken“,⁵⁴ wobei dieser Aspekt die Tatsache ersichtlich macht, dass diese Ordnung dem Vorbild der Letzten Ölung folgt, weil wir es mit dem Aufsagen der Schlüsselbegriffe der Letzten Ölung, die notwendig für deren Gültigkeit sind, sowie mit der Salbung des Leidenden mit Öl zu tun haben. Die Tatsache, dass in der rituellen Praxis die Exorzismen oft von dem Vollzug der Letzten Ölung begleitet wurden, erklärt die Nähe und die Verschmelzung zwischen dem exorzistischen Prinzip und der Ordnung der Letzten Ölung in ein Ritual, dessen Rolle darin bestand, den von bösen Geistern Geplagten zu helfen.

⁵⁰ Pierre Pierrard, *La vie quotidienne du prêtre français au XIXe siècle 1801-1905*, Hachette, 1986, S. 354-355 ; Philippe Ariès, *L'homme devant la mort*, vol. I, Editions du Seuil, Paris, S. 19 ; Doru Radosav, *Sentimentul religios*, S. 144.

⁵¹ Ebenda, S. 20.

⁵² Simion Florea Marian, *Înmormântarea la români.*, p. 20; Adina Rădulescu, *Rituri de protecție în obicejurile funerare românești*, [Schutzriten in den rumänischen Bestattungsbräuchen], Editura Saeculum I.O., București, 2008, S. 123; Teodor T. Burada, *Datinile poporului român la înmormântări*, [Die gebräuche des rumänischen Volkes bei Begräbnissen], Editura Saeculum I.O., București, 2006, S. 14.

⁵³ Efhologhion oder Molitfelnic, S. 369.

⁵⁴ Ebenda, S. 369.

Ein Heilmittel, das von den Priestern oft angewandt wurde, ist die Liturgie, die auf Wunsch eines Gemeindegliedes gegen Bezahlung zelebriert wurde⁵⁵. Die Liturgie soll Heilung bringen, indem sie den Fluch oder die „Hexerei“ entferne, die den Leidenden betroffen haben. Die Liturgie wird mit der Funktion eines „Gegenzaubers“ investiert, wobei der Priester implizite, als Gegner der Zauberinnen und Hexen fungiert, die er mit magischen Mitteln bekämpft. Um dieses vollbringen zu können, muss er über eine höhere Macht als die Hexe verfügen, die den Zauber oder den Fluch zu verantworten hatte, sowie das aus der Studie der Klausenburger Forscherin Tünde Komáromi über den Fall eines ungarischen Mädchens hervorgeht, das sich verwunschen glaubte und sich an eine Reihe orthodoxer Priester wandte, die wegen solcher Dienstleistungen und Kräfte berühmt waren. Nach zwei gescheiterten Versuchen gelang es einem dritten, den sie als einen wahrhaftigen Heiligen beschreibt, durch eine Anzahl von Liturgien, den sie bedrückenden Fluch zu entfernen und die Hexe zu überwinden.⁵⁶ Diese Stellung als Heiler, die vom vorhin erwähnten Beispiel hervorgehoben wurde, stellt den Priester in einer ständigen Auseinandersetzung mit dem Teufel und seinen Dienern, den Hexen, dar, so dass seine Tätigkeit eine zutiefst eschatologische Dimension aufweist. Die Liturgie ist somit nicht mehr eine einfache Eucharistiefeyer, sondern verwandelt sich in eine mächtige Waffe, die auf dem Gebiet der Auseinandersetzung mit der Hexerei eingesetzt wird. Die Kraft, die in diesem Ritual, im Sakrament der Eucharistie, innewohnt, kann vom Priester, dank seiner Kraft als Vermittler, zu sehr profanen und vor allem dem Sinn und der Bedeutung dieses Gottesdienstes fremden Zwecken gerichtet werden. Genauso geschieht es auch mit anderen rituellen Handlungen, die vom Priester vollzogen werden, wie die Gottesdienste, Fasten, Gebete, Flüche, Verwünschungen, Teufelaustreibungen, Anzünden von Kerzen, Beweihräuchern oder Lesungen, die entgegengesetzte Wirkungen haben können. Sie können Menschen oder Tiere heilen, sie aber auch krank machen, je nachdem, was gefordert und wofür bezahlt wird.⁵⁷

Das Ersuchen der Gottesdienste der rumänischen Priester durch Personen anderer Konfession, eine Praxis, die auch heutzutage angetroffen wird, wie es die erwähnte Studie belegt, hat ein beachtliches Alter und führte

⁵⁵ Dr. Sterie Stinghe, *Documente privitoare la trecutul românilor din Șchei (1784-1810)*, vol. II [Urkunden nezüglich die Rumänen in der Oberen Vorstadt (1784-1810), Bd. II], Tipografia Ciurcu & comp., Braşov, 1902, S. 2.

⁵⁶ Tünde Komáromi, Crossing boundaries in times of personal crisis: seeking help from Orthodox clergy in Transylvania, in „Religion and Boundaries. Studies from the Balkans, Eastern Europe and Turkey”, edited by Galia Valtchinova, The Isis Press, Istanbul, 2010, S. 158-159.

⁵⁷ Czégényi Dóra, *Preot român*, <http://enciclopediavirtuala.ro/articoletematice/articol.php?id=145> [Rumänischer Priester, Zugriff am 20. Juli 2012].

zu Eingriffen seitens der kirchlichen Hierarchie wie auch der weltlichen Behörden, wie das aus einem Brief des Vikars Ioan Popovici aus 1800 ersichtlich ist; hier wird „die Klageschrift über den nichttunierten Pfarrer von Toprila, im Schenker Stuhl [erwähnt], der irgenwelche Gebete für eine kranke sächsische Frau gemacht“ habe. Folglich wird den Erzpriestern befohlen, die Geistlichen zu benachrichtigen und darüber zu wachen, dass „nichttunierte Priester es ja nicht wagen sollen, Gottesdienste für Kranke anderer Religion zu machen“.⁵⁸ Ein vielsagendes Beispiel finden wir auch in der Korrespondenz von George Bariț mit B.P. Hasdeu, aus der wir ein Fragment wiedergeben:

In den Jahren 1833-1842 war in Kronstadt Vasile Greceanu Pfarrer der Inneren Stadt, der Schwiegervater unseres unvergessenen Dichters Andrei Mureșianu. *Sechs Jahre lang, als ich mit dem ehrwürdigen Priester in demselben Haus wohnte, hatte ich öfters die Gelegenheit gehabt, zu erleben, wie zu ihm Sachsen und vor allem Sächsinen kamen, auch aus dem Bürgertum, um sie oder ein Familienmitglied durch Gebete zu heilen, weil kein Arzt ihnen helfen konnte, da die Krankheit vom Teufel kam. Dieselben Sachsen oder Sächsinen haben auch für Liturgien gegeben; einige wollten die Letzte Ölung mit 5 oder 7 Priestern; natürlich im Geheimen, damit die sächsischen Pfarrer davon nicht erfahren.* Popa Vasile versuchte, sich zu weigern, aber er konnte nicht umhin.“⁵⁹

Der Priester Vasile Greceanu ist weit entfernt vom Bild des Bauern-Priesters Constandin aus der Novelle *Păscălierul* des siebenbürgischen Schriftstellers Ion Agârbiceanu, der einige Monate lang im Bischofssitz unterwiesen wurde, oder vom Bild anderer Bauern-Priestern mit patriarchalischer Allüre aus den Erzählungen des gleichen Schriftstellers. Es geht um einen Priester aus der Inneren Stadt von Kronstadt, der von den Historikern in die Kategorie der „intellektuellen Elite“ des rumänischen Volkes gezählt wird, der auch mit einer bürgerlichen, nicht nur mit einer bäuerlichen Welt in Verbindung steht. George Bariț, der, wie auch andere rumänische Intellektuelle des 19. Jhs, ein Förderer eines neuen Priestertypus war, mit Schulbildung, kritisch gegenüber dem Aberglauben im Volk, ist Zeuge für die Heilungen und Exorzismen dieses Priesters und anderer wie er. Mehr noch, er nahm in der *Gazeta de Transilvania* den orthodoxen Priester Moldovanu aus der rumänisch-ungarischen Gemeinde Sân-Mihaiu bei Turda mit Hilfe dessen Sohnes, der Rechtsanwalt in Abrud war, in Schutz, nachdem dieser 1876 angezeigt wurde, weil er durch seine Gebete eine Reihe von

⁵⁸ Dr. Sterie Stinghe, *Documente*, Bd. II, S. 207.

⁵⁹ Bogdan Petriceicu Hasdeu, *Cărțile poporane ale românilor în secolul XVI*, Noua Tipografie Națională, București, 1879, p. 172.

reformierten und unitarischen Ungarn geheilt habe.⁶⁰ Der Ruf der rumänischen, orthodoxen wie griechisch-katholischen, Priester als Exorzisten und Wunderheiler hatte nicht nur einen Ansturm an Bittstellern von den anderen Konfessionen und ethnischen Gemeinden aus Siebenbürgen, sondern auch kritische Reaktionen seitens der Hierarchien anderer Kirchen oder der „aufgeklärten“ Elite zur Folge gehabt, so wie wir das im Falle des Priesters Moldovanu gesehen haben oder wie im Falle von Climente Popoviciu, der von Bischof Moga zur Verantwortung gezogen wurde, weil den Teufel aus Sachsen austrieb und somit den Ärger derer Geistlichen hervorrief.⁶¹

Die Heilung wird vom Priester durch die Vermittlung der Gebete, der Letzten Ölung, der Exorzismen oder durch die Zelebrierung von Liturgien auf Bestellung durchgeführt, wodurch die Art hervorgehoben wird, in der verschiedene spirituelle und kirchliche Mittel miteinander kombiniert werden, um die Wirksamkeit und die Chancen des Heilungsprozesses zu vergrößern. Das Fragment beleuchtet auch die Leichtigkeit, mit der verschiedene Handlungen der dämonischen Bessenheit zugeschrieben wurden und zwar nicht nur innerhalb der rumänischen Gemeinschaft, die in der Regel als rückständig und abergläubisch gesehen wurde⁶², sondern auch in den Reihen der sächsischen und ungarischen Gemeinschaften, die als zivilisierter und, zumindest aus der Perspektive der Statistiken, als erheblich alphabetisierter galten.⁶³

Im Falle der katholischen Christenheit, von der aus im Laufe des 18.-19. Jhs eine konstante Einflussnahme, vornehmlich auf die Griechisch-Katholischen, ausgeübt wurde, hatte das Tridentinische Konzil die einzig annehmbaren kirchlichen Mittel betont, die in der Bekämpfung der als „maleficium“ bezeichneten Zaubereien und „Hexereien“, in all ihren Ausprägungen, als die einzig legitimen galten. Laut dem Theatiner Tommaso Delbene (17. Jh.) gab es zehn kirchliche Heilmittel gegen die Dämonen und deren Werke, die er in der Reihenfolge ihrer Bedeutung aufzählt: Glaube, Taufe, Beichte, Eucharistie, Exorzismus, Weihwasser, Reliquien, Kreuzzeichen, Jesu und Mariens Name und das Gebet. Aber in der geistlichen

⁶⁰Ebenda, pp. 173-174

⁶¹ Ebenda, p. 172.

⁶²John Paget, *Hungary and Transylvania; with remarks on their condition, Social, Political and Economical*, vol. II, London, 1850, S. 126.

⁶³ Der Klausenburger Historiker Simion Retegan weist auf Statistiken von 1880 hin, laut deren der Prozentsatz der Rumänen, die lesen und schreiben konnten, 9% war (steigend im Vergleich zu den vorangehenden Jahren), verglichen mit 34% der Ungarn und 64% der Sachsen, in *Parohii, biserici și preoți Greco-catolici din Transilvania la mijlocul secolului al XIX-lea: (1849-1875): mărturii documentare*, [Griechisch-katholische Pfarreien, Kirchen und Geistliche in Siebenbürgen um die Hälfte des 19. Jhs: (1849-1875): urkundliche Zeugnisse] Editura Argonaut, Cluj-Napoca, 2006, S. V.

Praxis war die Ordnung der Anwendung eine andere. Wenn man glaubte, dass die Krankheit von einem Ritual hervorgerufen wurde, wie im Falle der Zaubertechniken, dann konnte es nur durch ein ähnliches Ritual bekämpft werden. Für den Historiker David Gentilcore ist dies der Schlüssel für das Verständnis der Sakramentalien und ihrer grundlegenden Rolle im System des Sakralen, sowohl in der Auslegung der Amtskirche als auch in der der Laien.⁶⁴ Die katholische Kirche sah die Sakramentalien – niedere Rituale und Segnungen, deren Wirksamkeit nicht automatisch erfolgte, wie im Falle der Sakramente, sondern von der Situation sowie vom zelebrierenden Priester abhing⁶⁵ - als wichtige Mittel für die Krankenheilung. Gleichfalls wurden die Segnungen, die Lesung von Gebeten oder von Teilen der Evangelien am Bett des Patienten, sowie das Schreiben von brevi (Zettelchen, auf die der Namen der Hl. Dreieinigkeit oder Worte aus den Evangelien geschrieben wurde und die als Schutzmittel galten), wurden als für den Klerus spezifische legitime Tätigkeiten und Mittel der Heilung betrachtet.⁶⁶

So können Ähnlichkeiten zwischen der vorhin Dargestellten und den Mitteln, die den orthodoxen und griechisch-katholischen Klerikern aus Siebenbürgen zur Verfügung standen, festgestellt werden. Der Empfang des Hl. Abendmahls durch die Kranken wird als Heilmittel mit wundersamen Kräften gesehen. Die Kranken, wenn sie nicht in die Kirche gehen können, dann können sie die Kommunion zu Hause oder im Spital empfangen. „Laut der liturgischen Lehre der orthodoxen Kirche können die heiligen Gnadenmittel für die Kranken am Gründonnerstag bereitet werden, sie können aber auch zu anderen vollen Liturgien zubereitet werden. [...] Dem Kranken wird im Kelch ein kleines Stück der heiligen Sakramente gegeben, über das soviel Wein gegossen wird, wieviel er empfangen kann, währenddessen vom Priester die Gebete aus dem Molitfelnic gelesen werden.“⁶⁷

Die radikale Form der Heilung und jene, die dem rumänischen Pfarrer den grössten Ruhm im multiethnischen und –konfessionellen Siebenbürgen einbrachte, war der Exorzismus. In der christlichen Tradition wurde, ausgehend vom Beispiel Jesu, der im eigenen Namen durch einfache Berührung und Befehl an die Dämonen exorzisierte, vom apostolischen Modell weitergeführt, in Jesu Namen zu befehlen, mit der Zeit von der Kirche reglementiert, so dass er sich in ein komplexes und äusserst spektakuläres

⁶⁴ David Gentilcore, a.a.O., S. 94.

⁶⁵ Ebenda, S. 95.

⁶⁶ Ebenda, S. 101.

⁶⁷ Badea Cireșeanu, Tezaurul liturgic, III, S. 319.

Ritual verwandelte.⁶⁸ Eine Definition des Exorzismus im Einklang mit der Lehre der orthodoxen Kirche lautet folgendermassen:

das Wort exorzisieren kommt aus dem griechischen exorkizein und wurde in die rumänische Sprache durch die Vermittlung der lateinischen Sprache aufgenommen, d.i. exorcizare. Es hat den Sinn, jemand zu beschwören oder durch einen Eid zu binden. In der Apostelgeschichte finden wir dieses Wort mit einem besonderen Hinweis auf die Praxis der Exorzismen. Der Autor spricht von jüdischen Exorzisten, die von Ort zu Ort ziehen und dabei versuchen, den Namen Jesu für jene herbeizurufen, die unreine Geister hatten und sagten: Wir beschwören euch bei dem Jesus, den Paulus predigt (Apg. 19:13). Durch den Exorzismus versteht man also die Beschwörung des Dämons durch eine geweihte Person, damit er ein von ihm besetztes Wesen oder Ding verlässt. Aber das Wort schwören oder beschwören hat auch den Sinn von verfluchen, verwünschen und wurde in diesem Sinn vor allem in den exorzistischen Handlungen übernommen, wobei darunter die Handlung verstanden wird, die von den Dienern der heiligen Altäre, höhere und niedere Geistlichkeit, durchgeführt wird, um die Teufel aus den von bösen Geistern besessenen oder beherrschten Leuten mit Hilfe der Gebete und kirchlichen Gottesdienste zu vertreiben. Die Exorzisierung ist eine spezifisch kirchliche Handlung, die aus Gebeten und gewissen Ritualen zusammengestellt ist: die Bezeichnung mit dem Zeichen des hl. Kreuzes, das Besprengen mit Weihwasser, die vom Priester für die Vertreibung der unreinen Geister vollzogen wird, die manche Leute, Naturelemente oder sogar Dinge unter ihre Herrschaft gebracht haben und sich unter dem Einfluss des Teufels befinden.⁶⁹

Die Definition betont die Tatsache, dass die Exorzisierung eine spezifisch kirchliche Handlung ist, die an das Prinzip der apostolischen Sukzession gebunden ist, durch die die Apostel und danach die Priester von Christus die Gewalt erlangt haben, die Dämonen zu beschwören. Weit davon entfernt, eine marginale Komponente der geistlichen Sendung zu sein, ist der Exorzismus unter gewissen Formen eine Konstante der priesterlichen Tätigkeit. Jenseits der Entwicklung und der Transformationen, die der Exorzismus in den ersten Jahrhunderten des Christentums erfahren hat, stellen wir fest, dass dieser eine erstrangige Rolle innerhalb der christlichen Religion spielt. Durch seine theologischen und eschatologischen Implikationen, die zu dem Herzstück der christlichen Lehre führen⁷⁰, setzte der Exorzismus auch

⁶⁸ Eric Sorensen, a.a.O., S. 10-14; *Dictionnaire de Spiritualité. Ascétique et Mystique. Doctrine et Histoire*, fondé par M. Viller, F. Cavallera, J. De Guibert, S.J. continué par André Rayez et Charles Baumgartner, S.J, tome IV, X, XII, deuxième partie, Beauchesne, Paris, 1961, S. 2000-2001.

⁶⁹ *Sfinți și mari duhovnici despre exorcizare și tămăduire*, S. 62-63.

⁷⁰ Eric Sorensen, a.a.O., S. 128.

eine spektakuläre Praxis voraus, so dass die Grenzen zwischen Medizin, Wunder und Magie oft unterwandert wurden⁷¹, und somit als ein wirksames Mittel in den Konversionen eine bedeutende Rolle spielte, die von den ersten christlichen Missionaren durchgeführt wurden. Der Exorzismus verdeutlicht auf eine konkrete Art die Beziehung des Priesters zur Gottheit und hat somit eine wesentliche Bedeutung in der Konsolidierung der Autorität des Zelebrierenden.⁷²

Neben der Hervorhebung der Verbindung von *Sünde* – Krankheit – *dämonischer Besessenheit* drückt die Definition die Gewalt „zu binden und zu lösen“ aus, den Dämonen zu befehlen und sie zu verfluchen, die dem Priester zugeschrieben wird. Im Unterschied zu den Exorzismen, die von den ersten Christen durch einen einfachen Befehl an die Dämonen im Namen Christi, durchgeführt wurden, beinhaltet der klerikalisierte Exorzismus ein komplexes Ritual, in dem das Besprengen mit Weihwasser, das Kreuz und die Lesung von heiligen Texten die zentrale Rolle spielten. Das Herzstück dieses Rituals besteht in der Verfluchung der Dämonen durch den Priester. In dieser Gewalt zu verfluchen, die dem Priester kraft der Autorität der Kirche zugeschrieben wird, können wir eine der bedeutendsten Waffen in der Auseinandersetzung des Priesters auf dem Terrain der bäuerlichen Religion erkennen.

Obwohl die kirchliche Lehre dieses Ritual als eine Möglichkeit zur Äusserung der unmittelbaren Kraft des Hl. Geistes, der Gnade, die sich durch gewisse Personen äussert, darstellt,⁷³ also durch die Vermittlung der Priester, die von der Kirche mit dieser Autorität investiert wurden, war auf volkstümlicher Ebene die Unterscheidung von der Macht eines Priesters und das Werk des Hl. Geistes nicht sonderlich genau. Eben die Performierung und der Erfolg eines solchen Rituals konnte in den Augen der Gläubigen die Begnadung und die Kraft eines Geistlichen bestätigen, da ein solcher als „besser“ und „gnadenvoller“ galt als seine Amtsbrüder, was die Anziehung einer grossen Anzahl von Gläubigen, die solch eine geistliche Betreuung benötigten, zur Folge hatte. Wir geben im Folgenden einen konkreten Fall eines Exorzisten aus der zweiten Hälfte des 19. Jhs wieder, der von George Bariț in seiner Korrespondenz mit Hasdeu beschrieben wird:

Der Gemeindepfarrer der Stadtkirche von Blasendorf, Alimpiu Blașanu, erzählte uns – im August 1877 auf der allgemeinen Versammlung der ASTRA – dass die Sachsen ihn auch jetzt mit ihren Bitten um Exorzismen nicht in Ruhe

⁷¹ In dem Sinne, der von Howard Clark Kee in *Medicine, Miracle and Magic in New Testament Times*, S. 3 .beschrieben wurde.

⁷² Graham H. Twelftree, *Jesus the Exorcist. A Contribution to the Study of the Historical Jesus*, J.C.B. Mohr, Tübingen, 1993, S. 22;

⁷³ Jean-Claude Larchet, *Teologia bolii, [Theologie der Krankheit]*, Editura Oastea Domnului, Sibiu, 1997, S. 97-104.

lassen wollen. Er will sie zur Tür hinauswerfen, indem er ihnen sagt: „Geht zu eurem Pfarrer, denn er ist ein kluger und anständiger Mensch, Gott erhört ihn, nur ihr sollt Glauben haben“. Die armen Sachsen aber, die von ihrer vom Teufel gesandten Krankheit verdrossen sind, beharren und antworten ihm ungefähr so: „Unser Pfarrer ist gut, Herr Vater, aber er hat nicht, was er braucht“ . – „Gut, aber was sollte er haben? Ihr sollt nur Glauben haben“ – „Es ist nicht so, Herr Vater: unser Pfarrer hat kein Kreuz, um den Teufel zu erschrecken, er hat nichts, womit er Rauch macht, um den Teufel zu vertreiben, kennt die Gebete passend für den Teufel nicht“.⁷⁴

Der Ruf des rumänischen Pfarrers als Exorzist und Heiler wird auch in diesem Fall hervorgehoben wie auch die Tatsache, dass die Wunderheilungen auch im Falle von Geistlichen mit einer intellektuellen Ausbildung, die höher war als derer aus der bäuerlichen Welt, anzutreffen war. Das Fragment ermöglicht auch die Beobachtung des Instrumentariums, das der Exorzist gebrauchte: Kreuz, Weihwasser und Weihrauch, wozu sich auch die „Gebete passend für den Teufel“ gesellen, die im Buch enthalten sind, die der Priester handhabt. Diese machen den Unterschied zwischen der Heilskraft, die dem rumänischen Priester und jener, die dem lutherischen oder reformierten Pastor zugeschrieben wird.

Fazit

In der Hypostase des rumänischen Priesters als Wunderheiler äusserte sich die Beziehung Buch - Wissen – Macht im Siebenbürgen des 19. Jhs anhand spezifischer Koordinaten eines vormodernen Weltbildes, deren Sinn zum magisch-religiösen Register gehörten. Das Buch ist eng an die priesterliche Funktion gebunden und war eine Quelle der Autorität, wobei der Priester der Eingeweihte und Kenner seiner Verwendungsarten sowie der ihm zugeschriebenen Kräfte ist. Das Buch enthält die „Wissenschaft“, die für die Heilung notwendig ist und der Priester ist der Eingeweihte, der Zugang zu ihr hat und sie in die Praxis umsetzen kann. Im Buch befinden sich die Heilmittel, Gebete, die vom dazu Berufenen gesprochen, in der Umwelt Wirkungen hervorbringen. Die Heilskraft, die dem Priester zugeschrieben wird, ist eng verbunden mit seiner Stellung als Vertreter der Kirche, des erlaubten Sakralen wie auch mit der Handhabung der heiligen Bücher, so wie das in der vorliegenden Studie gezeigt wurde. Die Materialien, die für dieser Studie durchgelesen wurden, führen zur Schlussfolgerung, dass die vom Priester am Krankenbett durchgeführten Rituale und die von ihm gesprochenen Gebete eine dreifache Wirksamkeit hatten: physiologisch, psychologisch und

⁷⁴ Bogdan Petriceicu Hasdeu, a.a.O., S. 173.

spirituell. Diese Hypostase des Wunderheilers stellt den Geistlichen in das Herz des sozialen und religiösen Lebens der von ihm betreuten Gemeinschaft und integrierte ihn vollkommen in das magisch-religiöse System, das die bäuerliche Welt regiert.

Übersetzt von Edit Szegedi

DER GARTEN DES MUSEUMS *L'ŒUVRE NOTRE-DAME* VON STRASBOURG: ORT DER ERINNERUNG UND DER REGIONALEN IDENTITÄT

Valentin Trifescu¹
„Alexandru-Ioan Cuza” Universität, Iași

Tibor László gewidmet

In der Studie des Strassburger Kunsthistorikers und Museographen Hans Haug (1890-1965), worin die Entscheidung, das Museum *l'Œuvre Notre-Dame* von Strasbourg (Abb. 1) mit einem mittelalterlichen Garten zu ergänzen, wissenschaftlich untermauert wurde (Abb. 2) – was übrigens schon 1937 geschah –, wurde folgendes hervorgehoben:

„Le Musée strasbourgeois du Moyen Age et de la Renaissance ne pouvait remplir entièrement son rôle sans la présence d'un jardin. Certes, les voisinages immédiats de la cathédrale dont les états successifs avaient fourni quelques-uns de ses trésors les plus précieux, son installation dans une série de bâtiments anciens porteurs de lointaines traditions, suffisaient presque à lui enlever ce caractère de musée qui risque si souvent d'atrophier l'œuvre d'art qu'il abrite. Le Moyen Age, vivant près de la nature et s'en inspirant tout moment, a besoin de la présence végétale. Aussi croyons-nous, en englobant dans l'ensemble du musée un « courtill », un « paradis », avoir réalisé un pensée qu'Émile Mâle, en redécouvrait peu à peu les sources et le sens profond de l'art médiéval, a énoncée dans la préface d'un de ses livres : « Il faut que l'œuvre d'art soit associée aux horizons d'une province, à ses eaux, à l'odeur de ses fougères et de ses prés »”².

Um den museographischen Diskurs zu konstruieren und zu rechtfertigen, in dem die privilegierte Beziehung hervorgehoben wird, die die mittelalterliche Kunst mit der Natur und der regionalen Geographie pflegte, machte Hans Haug eine seiner wenigen Bezüge auf den französischen Kunsthistoriker Émile Mâle

¹ Postdoctoral researcher, Universitatea „Alexandru Ioan Cuza”, Iași. This work was supported by the strategic grant POSDRU/159/1.5/S/140863, Project ID 140863 (2014), co-financed by the European Social Fund within the Sectorial Operational Program Human Resources Development 2007 – 2013.

² Hans Haug, *Le jardin médiéval du Musée de l'Œuvre Notre-Dame à Strasbourg*, Paris et Strasbourg, 1957, S. 14.

(1862-1954). Auf diese Art hat Hans Haug die künstlerischen Errungenschaften des Museums *l'Œuvre Notre-Dame* auf den Hintergrund oder auf den Horizont der provinziellen Landschaft projiziert, denen er Sinn und Atmosphäre verlieh und sie kontextualisierte. Gleichzeitig stand neben der regionalen Landschaft ein anderer Orientierungspunkt, aufgrund dessen der bildliche und symbolische Bezug des mittelalterlichen Gartens hergestellt wurde, nämlich das Strassburger Münster, das eines der wertvollsten Exponate des Museums bot.

Roland Recht erwog bezüglich der angelegten Gärten, dass: „*Tout semble vouloir commémorer un passé éloigné ou plutôt : le jardin lui-même est un monument commémoratif élevé à la mémoire d'une nature introuvable, d'un paradis perdu*“³. Eigentlich versuchte Hans Haug durch seinen mittelalterlichen Garten ein verlorenes Regionalparadies zu rekonstruieren.

Die Schaffung des mittelalterlichen Gartens im Rahmen des Museums *l'Œuvre Notre-Dame* hatte auch ästhetische Gründe gehabt. Durch den Bau einer hohen Ziegelmauer, die den frei gebliebenen Hof abschloss, gelang es Hans Haug, einen „Lebensraum“ zu schaffen, um die Gebäude des Museums von den benachbarten Bauten abzugrenzen, die mit dem gotischen und Renaissance-Aussehen des Museums im Widerspruch standen und die mittelalterliche Stimmung störten, nach welcher der Museograph suchte.⁴

In der Schaffung seines Gartens ging Hans Haug von der Idee aus, laut der dieser Raum die besten Bedingungen für die Darstellung eines Teils der Exponate aus dem mittelalterlichen Lapidariums des Museums bieten könnte. Im Garten wurden mehrere Grabsteine aus dem 14.-16. Jh ausgestellt; zwei steinerne Taufbecken aus der romanischen und gotischen Zeit, von dem letzterer die Funktion eines Tisches hatte, der an die runden und sechseckigen Tische mit Fuss aus den mittelalterlichen Gärten erinnerte; ein Brunnen, aus dem ein schlängelnder Kanal herausquoll und, nicht zuletzt, der eigentliche Garten, im spezifischen mittelalterlichen Rastergitter angelegt⁵.

Neben der Lösung der Probleme, die sich aus der Organisation der Ausstellung ergaben, wurde der Garten von vorne herein als ein eigenständiges Exponat wahrgenommen (er wurde wie jeder Ausstellungsaal innerhalb des Museumsrundgangs nummeriert)⁶, weil er den Besuchern durch sein Aussehen eine mittelalterliche Atmosphäre schuf und bot. Der Strassburger Kunsthistoriker und Museograph bestand darauf, hervorzuheben, dass:

³ Roland Recht, *La lettre de Humboldt – du jardin paysager au daguerréotype*, s. 1., Christian Bourgeois éditeur, 2006, S. 33.

⁴ Hans Haug, *Le jardin médiéval...*, S. 2.

⁵ Ebenda, S. 8 ; Cécile Dupeux, *Musée de l'Œuvre Notre-Dame de Strasbourg*, Paris, Éditions Scala, 1999, S. 40.

⁶ Anne-Doris Meyer, *Muséographie du Musée de L'Œuvre Notre-Dame à Strasbourg (1931-1964)*, Mémoire de Maîtrise en Histoire de l'Art, sous la direction du professeur Roland Recht, Strasbourg, Université de Strasbourg, juin 1995, S. 165.

„L'idée d'y planter un jardin médiéval, un courtil, un paradis, naquit alors (en 1937) suggérée par trois considérations : Nécessité de présenter en plain air quelques monuments lapidaires gothiques, traditions de jardins alsaciennes transmises par les tableaux, gravures et livres illustrés du XV^e et du début du XVI^e siècle et l'opportunité de rappeler la littérature alsacienne et rhénane du Moyen Age, dans laquelle les plantes jouent un rôle considérable. Il ne suffisait donc pas de tracer, dans un site qu'on pouvait croire prédestiné, le plan d'un jardin médiéval. Sa plantation même devait être faite dans l'esprit du Moyen Age chrétien, scolastique, chevaleresque et courtois. La science médicale et les croyances populaires devaient être évoquées par le choix des plantes, et cela en un lieu où se côtoient deux civilisations, française et allemande, ayant eu pendant le Moyen Age pour langue commune le latin des clercs”⁷.

Bei dieser Gelegenheit wurden grösstenteils auch die intellektuellen und bildhaften Bezüge vorgegeben, von denen sich Hans Haug in der Anlage des mittelalterlichen Gartens des Museums *l'Œuvre Notre-Dame* von Strasbourg die Anregung holte. Seine Inspirationsquellen waren vielfältiger Natur und umfassten Bereiche wie: Literatur, Malerei, Gravur oder Medizin.

Was die literarischen Quellen betrifft, erwähnte Hans Haug das berühmte Werk *Hortus deliciarum* aus dem 12. Jh. von Herrad von Landsberg, der Äbtissin von Hohenburg (also des Odilienberges), wo der Gartenbegriff eher mit weltlichen Freuden in Beziehung gebracht wurde als mit den Freuden des Paradieses, und somit dem Garten der Lüste assoziiert wurde. Ein Jahrhundert später hatte ein anderer elsässischer Autor, Gottfried von Strassburg, der die ausdrückvollste deutsche Übersetzung des bekannten Romans *Tristan und Isolde* schuf, die Perspektive auf den Garten verändert und eine Hymne an die Jungfrau Maria geschrieben, der von Haug als „[...] *une véritable promenade à travers jardins et prés fleuris*”⁸ angesehen wurde..

Aber die wichtigste literarische Quelle für die Wiederherstellung der Stimmung der mittelalterlichen Gärten war der Rosenroman (*Le Roman de la Rose*), der vornehmlich im 14. Jh die Entstehung vieler Miniaturen, Gravuren und Malereien zum Thema der *Jungfrau im Blumengärtlein* oder des Liebespaars im Garten veranlasste. Somit wurde eine höfische, ritterliche oder mit anderen Worten weltliche Perspektive auf den mittelalterlichen Garten miteinbezogen, der als Ort der Freuden und ein irdisches Paradies gesehen wurde. Im Elsass haben die beiden ikonographischen Themen vom Ende des 14. bis zum Anfang des 16. Jhs eine wahre Karriere erlebt, als die lokalen Künstler unzählige Variationen und (Neu)interpretationen zum Thema schufen,

⁷ Hans Haug, *Le jardin médiéval...*, S. 2.

⁸ Ebenda, S. 3.

sowohl in der Technik der Gravur, als auch in der Malerei, wobei die Szenerie des Gartens verschiedene Erscheinungen annahm⁹. Wie Hans Haug hervorhob,

„Mais pour connaître l'aspect du jardin médiéval, il nous faut attendre le XV^e siècle, où les miniaturistes français et flamands en ont représenté amoureuxment tous les détails, partant des descriptions qu'au XIII^e siècle déjà Guillaume de Lorris avait données d'un jardin idéal dans son Roman de la Rose. En Alsace, qui fut à cette époque la terre d'élection des premiers graveurs, c'est dans leurs œuvres que nous devons chercher les plus fidèles documents. Ce sont les innombrables Vierges au jardinet qui furent peintes ou gravées dans la région haut-rhénane, soit des couples d'amoureux prenant leurs ébats sur une pelouse fleurie ou paisible sur un banc de gazon”¹⁰.

Um den mittelalterlichen Garten des Museums *l'Œuvre Notre-Dame* von Strasbourg zu schaffen, hat sich Hans Haug massiv auch von der elsässischen Malerei des 15. Jhs anregen lassen. Selbstverständlich waren die repräsentativsten Künstler dieser Periode der Meister des Paradiesgartens (im Frankfurter Städel-Museum), der anonyme Strassburger Meister, nur durch seine Initialen E. S. bekannt¹¹, sowie der berühmte Colmarer Meister Martin Schongauer. Beide haben Genreszenen geschaffen, in denen die Jungfrau im Blumengarten dargestellt wurde, die von verschiedenen Schülern oder Nachahmern zum Vorbild erhoben wurden¹².

Im Museum *l'Œuvre Notre-Dame* waren einige von ihnen ausgestellt, die Hans Haug als Anregung für die Schaffung des Gartens dienten. Eine besondere Bedeutung hatte sicherlich das Bild, das Haug für die Sammlung des Museums erworben hatte, welches fälschlicherweise der Jugendzeit von Grünewald zugeschrieben wurde. Es geht um die Arbeit *la Vierge au jardinet* [Die Jungfrau im Gärtlein] (Abb. 3), über die der elsässische Kunsthistoriker und Museograph erachtete, dass sie „[...] *attribuable au séjour strasbourgeois (1479-80) du maître qui connut une célébrité posthume sous le faux nom de Grünewald, si elle tient en main une rose, porte une couronne d'œillets et des œillets fleurissent sur la pelouse qui l'environne*”¹³. Die direkten Inspirationsmodelle beschränkten sich aber nicht auf diese. Hans Haug hat alle Details verwertet, die ihm nützlich waren, so dass er absichtlich nur Werke

⁹ Idem, Martin Schongauer et Hans Burgkmair. *Étude sur une vierge inconnue*, Strasbourg – Paris, Éditions des Archives Alsaciennes d'Histoire de l'Art – Librairie ISTRAS, 1938, S. 11-12.

¹⁰ Idem, *Le jardin médiéval...*, S. 4-5.

¹¹ Im Depot der Graphiksammlung von Strasbourg befinden sich zwei Zeichnungen von Hans Haug zum Thema des mittelalterlichen Gartens, von denen eine (Zeichnungen von Hans Haug Nr. 15) eine Studie nach dem Meister E.S. ist. Vgl. Vezi Anne-Doris Meyer, *Muséographie du Musée...*, S. 173.

¹² Hans Haug, *Le jardin médiéval...*, S. 6.

¹³ Ebenda, S. 11.

analysierte, die auf dem Gebiet des Elsass geschaffen wurden. Die Forscherin Cécile Dupeux erwog folgendes im Bezug auf den gotischen Garten:

„Pour recréer un tel espace qui lui semble indispensable à l'évocation de la civilisation du Moyen Age, Haug s'inspira à la fois des quelques représentation de jardins qui nous sont parvenues et de préceptes contenus dans les traités de botanique médiévaux. Les innombrables Vierges au jardinet peintes ou gravées dans la région haut-rhénane au XV^e siècle, figurées au couvertes de fleuris, toutes identifiables et symboliques, ont ainsi influencé le tracé et l'atmosphère du courtil strasbourgeois. Nombre de détails, d'aménagement sont empruntés aux œuvres du XV^e siècle, en particulier les pots de fleurs crénelés destinés à recevoir des arbrisseaux taillés, imités de celui du Douce de saint Joseph présenté dans le musée, et les clôtures et bancs de gazon inspirés des œuvres du graveur Maître E. S.”¹⁴.

In der Analyse der Bilder hatte Hans Haug den Pflanzen, die mit grösster Wirklichkeitstreue in der Gravur und Malerei des 15. Jhs dargestellt wurden, eine besondere Aufmerksamkeit gewidmet. Er war insbesondere an der Wiederherstellung nicht nur des mittelalterlichen Rahmens für die Augen der Besucher interessiert, der den Architekturdetails oder den ausgestellten Skulpturen zu verdanken war, sondern er wollte auch jene Pflanzen anbauen, die in den mittelalterlichen Gärten zu finden waren. Der Strassburger Museograph hat nichts anderes getan, als eine „Collage“ aus allen analysierten elsässischen Gravuren und Bildern zusammenzustellen, aus denen er jene Pflanzen entnahm, die genau identifizierbar waren. Zu all diesen kamen auch die Informationen aus den Traktaten des 13. Jhs, *Vegetabilibus und Naturalia*, von Albert dem Grossen, wo der dominikanische Heilige die medizinischen Tugenden der Pflanzen beschrieb¹⁵. Somit hat Hans Haug ein beeindruckendes Repertorium an Pflanzen aus mittelalterlichen Gärten zusammengestellt¹⁶. Für diesen Prozess der Überlagerung von Informationen über verschiedene Pflanzen ist folgendes Zitat vielsagend:

„Dans les carrés de plantes médicinales, il n'est pas possible, vu leurs dimensions restreintes dans le jardin strasbourgeois, de cultiver toutes les plantes recommandées par les auteurs anciens. On s'est constaté de quelques échantillons, tels la sauge, la menthe, la mélisse, la camomille, l'absinthe, la valériane, la digitale, l'ellébore, le sceau de Salomon, enfin le « mantelet de la Vierge » (alchemilla

¹⁴ Cécile Dupeux, *Musée de l'Œuvre Notre-Dame...*, S. 39-40.

¹⁵ Hans Haug, *Le jardin médiéval...*, S. 3.

¹⁶ Über die Pflanzen, die im mittelalterlichen Garten verwendet wurden, siehe ***, Dossier de présentation à la visite. Musée de l'Œuvre Notre Dame, http://www.musees-strasbourg.org/uploads/documents/visites_ateliers/actions_educatives/docs-aide-a-la-visite/musee-ond/dossiers/dossierONDaout09.pdf (abgerufen am 12. Mai 2014), S. 26-29.

vulgaris). Mais il convient d'évoquer ici un document peu connu bien qu'étant l'œuvre d'un maître célèbre, Matthis Grünewald : c'est un détail de l'admirable panneau du retable des Antonites d'Issenheim, du Musée de Colmar, où est figurée, dans un des plus beaux sites sauvages qui jamais ait été peint, la visite de saint Antoine à saint Paul du désert [...]¹⁷.

Wenn wir uns auf den identitären Raum beziehen, können wir behaupten, dass der Strassburger Kunsthistoriker und Museograph Hans Haug im mittelalterlichen Garten des Museums *l'Œuvre Notre-Dame* seine Auffassung über die Beziehung der Kunstwerke zur Umwelt synthetisiert. Obwohl seine Inspirationsquellen sehr verschiedenartig waren, von Gravuren und Malereien bis hin zur Literatur und den medizinischen Abhandlungen, waren alle seine Entscheidungen subjektiv, weil sie von der unmittelbaren Beziehung der Künstler, der Werke oder der Autoren mit dem Elsass bestimmt wurden. Alles schien glaubwürdig und authentisch. Hans Haug verwendete nur Exponate und Quellen jener Zeit. Trotzdem war die Interpretation eine intellektuelle und subjektive, die selektiv die Epochen und Quellen kombinierte und zwar mit dem Zweck, die Atmosphäre eines für allgemein geltenden elsässischen Garten aus dem Mittelalter zu rekonstruieren. In diesem Sinn hat die Forscherin Anne-Doris Meyer sehr gut folgende Aspekte festgestellt:

„Les sources sont anciennes, les pièces employées également cependant; Hans Haug mélange les époques au gré de sa fantaisie, et ainsi mêle les différents significations du jardin au cours des siècles.

Mélangeant significations symboliques (évoqueries du « jardin du Paradis ») et utilisation fonctionnelle des plantes (traités médicaux), il réalise une synthèse sur plusieurs siècles : pour lui ce jardin est « *une sorte de monument à l'art des jardins du Moyen-âge en Alsace* ». Nous n'avons pas ici une image fidèle d'un siècle précis. On constate que le jardin est devenu reconstitution, au même titre que le cloître d'Eschau¹⁸.

Andererseits hatte Hans Haug versucht, in seinem Garten die gesamte Landschaft zu synthetisieren, die in der mittelalterlichen elsässischen Malerei dargestellt wurde und somit den imaginären elsässischen Raum in die Wirklichkeit umzusetzen, der in den Kunstwerken erfunden wurde. Diese *Synthese des regionalen Raumes und der Kunstdenkmäler, die in der Schaffung des mittelalterlichen Gartens im Rahmen des Museums l'Œuvre Notre-Dame von Strasbourg verwirklicht wurde*, stellte das Elsass in der Hypostase eines „schönen Gartens“ (*le beau jardin*) dar, der schliesslich mit einem „geschlossenen Garten“ [*hortus conclusus*] identifiziert wurde. Die

¹⁷ Ebenda, S. 13.

¹⁸ Anne-Doris Meyer, *Muséographie du Musée ...*, S. 174.

Demarkationslinien wurden von Hans Haug sehr genau gezogen, sowohl intellektuell, durch die elsässischen Inspirationsquellen, als auch konkret, durch die hohe Ziegelmauer, die den Garten einschloss und von allem Äusseren isolierte. Somit kann durch den (neu)erschaffenen inneren Raum wie auch durch die Kunstwerke der mittelalterliche Garten als eine Übertragung, Verdichtung und Zusammenfassung all dessen gelten, was die elsässische Landschaft am besten durch die künstlerischen Schöpfungen charakterisiert hat, die somit in den unmittelbaren geographischen Kontext eingefügt wurden.

Wenn wir die Art und Weise, in der Hans Haug nach eigenem Geschmack und eigenen Auffassungen den mittelalterlichen Garten des Museums *l'Œuvre Notre-Dame* von Strasbourg erfunden hat, rekapitulieren, dann tun wir das am besten mit den Worten der Forscherin Anne-Doris Meyer, die den Verdienst hat, Hans Haug entdeckt und für die wissenschaftliche Welt bekannt gemacht zu haben.

„Le jardin médiéval, qui s'étend au-devant de l'hôtel du Cerf, compte parmi les réalisations les plus personnelles de Hans Haug. Les périodes chronologiques y sont volontairement mêlées : les plantes sont sélectionnées d'après des manuscrits des XII^e et XIII^e siècles, mais le mobilier s'inspire directement des gravures du XV^e siècle, à partir desquelles, par exemple, Hans Haug conçoit un modèle de pot de fleur crénelé. Ce n'est pas d'une reconstitution historique qu'il s'agit ici, bien au contraire, l'espace doit se lire comme « un monument à l'art des jardins du Moyen Âge en Alsace » : un seul jardin, donc, pour synthétiser différents aspects d'un phénomène tout à la fois culturel, religieux, scientifique et artistique”¹⁹.

Wir können schlussfolgern, dass Hans Haug den mittelalterlichen Garten in ein wahrhaftiges Stimmungsmuseum²⁰ sowie in einen Gedächtnisort verwandelt hat, der an die regionale Vergangenheit und vor allem an die regionale künstlerische Identität erinnern soll. Der Strasburger Museograph hatte sich vorgenommen, einen visuellen Kunstgriff zum (Wieder)gedenken an die regionale Identität und Kunst einzusetzen, indem er er einen feenhaften, paradiesischen und geschlossenen Rahmen schuf, in dem die Kunstwerke in einer Szenerie dargestellt sind, die vom Vegetalen beherrscht wird und somit an die mittelalterlichen Gärten sowie an die Bilder mit dem Thema des hortus conclusus erinnerten.

Übersetzt von Edit Szegedi

¹⁹ Dies. *Le musée de l'Œuvre Notre-Dame*, im Band. „Hans Haug, homme de musées. Une passion à l'œuvre”, sous la direction de Bernadette Schnitzler, Anne-Doris Meyer, Strasbourg, Musée de la Ville de Strasbourg, 2009, S. 72.

²⁰ Dies, *Muséographie du Musée...*, S. 166.



Abb. 1. Museum *l'Œuvre Notre-Dame* von Strasbourg
(Foto: Valentin Trifescu, 2010)



Abb. 2. Der mittelalterliche Garten des Museums *l'Œuvre Notre-Dame* von Strasbourg (Foto: Valentin Trifescu, 2010)



Abb. 3. Anonymus (Elsass), *Die Jungfrau im Blumengärtlein*, 15. Jh
(Musée de l'Œuvre Notre-Dame, Strasbourg,
© Photo Musées de Strasbourg, A. Plisson)